الابداع

فى الاخراج الصحفى

الدكتور أشرف صالح

الإبداع

فى الاخراج الصحفى

(دراسة تحليلية وميدانية)

دكتور

أشرف محمود صالح

١٤١١ هـ - ١٩٩١ م

بسم الله الرحمن الرحيم

" بديع السموات والأرض ،
أنى يكون له ولد ".

الأنعام - ١٠١

" المطبعة لا تنتظر الفن ولا العبقرية ،
مع احترامنا للفن وللعبقرية "

هـ. توفيق بحرى

إهـــــــداء

إلى ولدى الحبيب محمد ..
ذلك المبدع الصغير.

أشرف

تصميم الغلاف هدية من الفنان / محمود عبدالعاطى

مقدمة

لم يعد ثمة شك فى أن الدراسات الصحفية بوجه عام، قد تطورت فى مصر والعالم خلال السنوات الأخيرة، بما فيها بحوث الاخراج الصحفى، التى قطعت شوطاً طويلا فى مضمار التقدم، ولا تزال ماضية فى طريقها، بفضل الجيل الجديد من الباحثين الشبان، الذين استهواهم البحث فى هذا الفن الصحفى الأصيل.

وليس من شك أيضاً فى أن المكتبة الاخراجية الصحفية، لا يزال ينقصها الكثير، رغم ما قد يبدو لبعض الذين يبحثون عن موضوع يدرسونه هنا وهناك، أن المجال قد ضاق أمامهم، بعد أن حصروا جل تفكيرهم فى دراسة الصحيفة من الناحية الاخراجية، باعتبارها الوسيلة الأساسية للاتصال المرئى المطبوع.

ولعلهم فى ذلك قد فاتهم، أن النظر إلى الاخراج الصحفى، على أنه عملية اتصال بالجماهير، شأنها فى ذلك شأن أى اتصال آخر، يقتضى النظر بعين الاعتبار إلى أطراف هذه العملية. ومع أن بعض الباحثين قد بدأوا يولون كبير الاهتمام فى السنوات الأخيرة بالقارىء، باعتباره الطرف المتلقى فى العملية الاتصالية. فالحق عندنا أن توجيه النظر إلى القائم بالاتصال فى عملية الاخراج الصحفى، يجب أن يلقى منا اهتماماً مماثلا.

ويوفر لنا علم النفس الحديث، بدراساته الميدانية والتجريبية والبؤرية المتعمقة، مجالا فسيحاً للبحث فيما يخص المخرج الصحفى، فى أثناء قيامه بعمله الاخراجى داخل مقر الصحيفة، باعتبار أن هذا العمل، يندرج تحت ما أسماه علماء النفس الحديث بالابداع، والذى نعتقد أنه سمة لازمة ومحققة فى الاخراج الصحفى، باعتباره عملا فنياً فى المقام الأول.

ومن هنا استلهمنا فكرة إجراء هذه الدراسة التحليلية الميدانية، التى نزعم أنها الأولى من نوعها فى حقل الاخراج الصحفى، فى مصر على الأقل، وهى ليست الدراسة الأولى من حيث الموضوع الذى تتبناه فقط، بل أيضاً من حيث المناهج والأدوات، التى استفدنا فيها من الدراسات المقاربة فى مجال علم النفس، إذ أولى أصحابه

عناية فائقة بالابداع، كظاهرة نفسية.

ولذلك فإن أهمية هذه الدراسة، ليست فقط فيما تثيره من بحوث مستقبلية فى الاخراج الصحفى على وجه التحديد، ولكنها ربما تستدعى أيضاً نوعاً من التطوير للدراسات الصحفية على وجه العموم، على الأقل فى مناهجها وأدواتها، ولا سيما عندما يبغى الباحثون القادمون دراسة القائم بالاتصال، فى أى من المجالات الصحفية المختلفة، والتى تتميز بتقديم شىء جديد ومبتكر للقراء، على صفحات بعض الصحف.

وتدور دراستنا حول محور واحد، يمثل تساؤلا مهماً وأساسياً : «كيف يقدم لنا المخرجون الصحفيون المصريون صفحاتهم، بالشكل الذى تبدو به مطبوعة على الورق؟»، أو بعبارة أخرى تقترب بالدراسة من جوهرها : «كيف تتم عملية الابداع، على النحو الذى يمارسها به المخرجون الصحفيون المصريون؟».

وقد وضعنا تصميم هيكل البحث وخطته، بشكل جديد نوعاً ما عن دراساتنا السابقة، نعتقد أنه الشكل الأنسب، الذى يحقق الغرض من هذه الدراسة، فقد قسمناها إلى ثلاثة أبواب رئيسية وخاتمة.

خصصنا الباب الأول للجانب المنهجى من الدراسة، بدأناه بعرض مفهوم الابداع بوجه عام، وما يتصل به من مفاهيم للعمليات العقلية المصاحبة له، ثم قدمنا بعد ذلك عرضاً وافياً ومفصلا للدراسات السابقة فى مجال الابداع، مع التركيز على المناهج والأدوات التى استخدمتها، وصولا إلى مناهجنا وأدواتنا الخاصة فى هذه الدراسة، واختتمنا هذا الباب بعرض خصائص المجال الذى نبحث فيه، من منظور الابداع، كعملية نفسية، ألا وهو الاخراج الصحفى.

أما الباب الثانى فقد خصصناه للجانب التحليلى من الدراسة، بعرض العناصر المختلفة للسياق الابداعى فى مجال الاخراج الصحفى، بدأناه بالعوامل التى تساعد على ظهور الابداع وتنميته بين المخرجين، ثم مراحل العملية الابداعية، كما تظهر فى اخراج الصحف، وانتهاه بالقدرات الابداعية التى يمكن أن يتمتع بها المخرجون فى أثناء

عملهم.

ونأتى إلى الباب الثالث، الذى خصصناه للجانب الميدانى من الدراسة، وهو ينقسم بدوره إلى استخبار وتجريب واستبار، وقد أجرينا هذه العمليات الثلاث، على عينات مختلفة من مخرجى الصحف المصرية، وحرصنا فى عرض كل عملية، أن نبدأ بتقديم الاجراءات المنهجية التى اتبعناها، ثم النتائج المستخلصة من الميدان.

ويتوجه الباحث بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذين الكبيرين الدكتور محمد سيد محمد أستاذ ورئيس قسم الصحافة والاعلام بكلية الآداب - جامعة السلطان قابوس، والدكتور عبد الحليم محمود السيد أستاذ ورئيس قسم علم النفس بكلية الآداب - جامعة القاهرة، وكذلك إلى الزميل العزيز الدكتور شاكر عبد الحميد أستاذ علم النفس المساعد بكلية التربية - جامعة السلطان قابوس، فقد أمدنا هؤلاء جميعاً بمساعدات قيمة وإرشادات مهمة، أعانتنا على تخطى أحد الحواجز العلمية الصعبة.

كما يتوجه الباحث بالشكر العميق لجميع مخرجى الصحف المصرية، الذين شملتهم عينات الدراسة، على جميل تعاونهم وطيع استجابتهم لمطالب الباحث، التى اختلست من وقتهم وجهدهم الشئ الكثير، وتطفلت على بعض ظروفهم الشخصية.

وقبل كل هؤلاء أسجد لله حمداً وشكراً على نعمائه، وأسأله وحده لا شريك له، أن يهدينا سواء السبيل، إنه نعم المولى ونعم النصير.

دكتور أشرف محمود صالح

الباب الأول
مفهوم الابداع ومناهجه

الفصل الأول
مفهوم الابداع

مدخل

يكمن الفارق الأساسى بين هذه الدراسة، حول «الابداع فى الاخراج الصحفى»، وبين غيرها من الدراسات الابداعية النفسية، فى أن هذه الأخيرة تبحث فى دوافع الابداع ومظاهره وطرق قياسه بوجه عام، وتستدل على ذلك كله ببعض المجالات الابداعية كالعلوم أو الفنون، أما دراستنا هذه، فترتكز بصفة أساسية على الاخراج الصحفى، باعتباره مثار اهتمامنا ومجال تخصصنا، وتبحث عن الجوانب النفسية فى عملية إبداعه.

بعبارة أخرى، تدور دراستنا حول «الابداع فى الاخراج الصحفى»، وليست حول «الاخراج الصحفى فى الابداع»، والبون شاسع بين التعبيرين، فالابداع كظاهرة نفسية سلوكية ليس هو الاساس، وإنما هو أقرب المحكات العلمية الموضوعية، لدراسة المخرج الصحفى والعملية الاخراجية برمتها.

وربما كانت أهمية هذه الدراسة نابعة من حقيقة مهمة، أدركها العلماء مؤخراً، وهى تلقى الضوء على أهمية الابداع بوجه عام، ذلك أن زيادة قدرة العالم - وكذا الفنان - تقلل حاجته إلى تسهيلات وأدوات، تعينه على حل ما يعترضه من مشكلات، والعكس صحيح بطبيعة الحال، أى أن تناقص قدراته الذاتية، تزيد حاجته إلى التسهيلات والأدوات(١)، ولعل هذا ما ينطبق بدقة على المخرج الصحفى بالدول النامية على وجه العموم، والتى تعانى دور الصحف بها من نقص هذه التسهيلات، مما يستوجب أن يكون المخرج ذا قدرة ومهارة عاليتين.

ولعلنا نقصد بالتسهيلات هنا الامكانات المادية والفنية المتاحة، من تجهيزات طباعية متقدمة وتكنولوجيات حديثة، وليس معنى

---

(١) عبد الحليم محمود السيد، الابداع، سلسلة كتابك(١٥٤)، (القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣)، ص١٨.

وجود هذه التجهيزات والتكنولوجيات بجميع المؤسسات الصحفية المصرية تقريباً، أن تخرج مصر من تحت مظلة هذه المقولة، ذلك أن عوامل كثيرة تعوق المخرج المصرى عن الاستفادة الكاملة من هذه التسهيلات(٢)، لتبقى الحقيقة الجوهرية قائمة، وهى ضرورة الاهتمام بارتفاع مستوى المخرج المصرى وتنمية قدراته.

ومما يزيد من دقة المسألة وصعوبتها، أنه عندما تنخفض قدرة العالم - أو الفنان - عن حد معين، فإن الأدوات التى بين يديه - مهما يكن مستوى تقدمها - لن تستطيع وحدها أن تمكنه من حل المشكلات، التى يسعى إلى حلها(٣)، ومعنى ذلك أنه حتى بافتراض وجود التجهيزات الطباعية المتقدمة، وبافتراض القدرة على استخدامها مثالياً، فإن الأمر يقتضى أن يكون المخرج الصحفى متمتعاً بالحد الأدنى من القدرة والمهارة.

ومن جهة أخرى، فلعل إخراج الصحيفة - وهو مسألة شكلية - هو أهم العوامل التى تدفع القارىء إلى البدء فى عملية القراءة، ثم مواصلتها، أو الانقطاع عنها، ذلك أن الاخراج هو الذى يصافح أبصار القراء قبل المحتوى، وهنا تبرز ضرورة تقديم الشكل الجديد للقراء بصفة يومية، ولا يكفى أن يكون هذا الشكل جيداً، بل أيضاً أن يكون جديداً.

وقد أثبت علماء النفس مؤخراً أن مواجهة الانتاج الابداعى، باعتباره شيئاً جديداً غير عادي، يثير لدى المتلقى نوعاً من المفاجأة (surprise)، إنه يشد الانتباه، ويمسك بالعين، وهذه المفاجأة تصدمنا وتذهلنا، ولذلك فإن تأثير التعرض الأول لهذا الشىء الجديد، يحقق المفاجأة المذكورة، ويحتاج فترة للتأقلم معه، حتى يتم استيعابه فى خبرة المتلقى(٤)، وإذا كان هذا هو وضع الفنون بعامة، والتى

---

(٢) أشرف صالح، مشكلات تكنولوجيا الطباعة الحديثة فى مصر، (القاهرة : الطباعى العربى للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٨٧)، صفحات متفرقة.

(٣) عبد الحليم محمود، مرجع سابق، ص١٩.

(٤) John Whitehead, Personality & Learning, (London : Hodder & Stoughton, 1975), p.374

يتعرض لها المتلقى بين الفينة والفينة، فما بالنا بالصحيفة، التى تحمل عدة أعمال فنية، يتلقاها القارىء يومياً؟، إن الاجابة على هذا التساؤل تزيد من عزمنا على المضى قدماً فى دراسة الابداع فى العمل الاخراجى.

ولا تقتصر أهمية أن يكون الاخراج مبدعاً (جديداً) على كونه يحقق المفاجأة، ويمسك بعين القارىء، فحتى فى الفنون الأخرى تخلق هذه المفاجأة رد فعل معين لدى المتلقى، يمكن تسميته - فى حالة جودة العمل الفنى - بالرضا (satisfaction)، والتى تمثل حالة عامة من الارتياح (comfort)(٥)، وهو الذى يخلق بالنسبة للصحيفة جواً ملائماً، مواتياً للبدء فى عملية القراءة، التى تنطوى على قدر لا يستهان به من الصعوبة.

وإلى جانب ذلك كله، مما يدعم أهمية هذه الدراسة، فإننا لا نستطيع أن ندعى للاخراج الصحفى بالذات، أهمية ليست فيه، ولعله من المناسب هنا أن نسوق العبارة، التى أوردها الدكتور مصطفى سويف، فى تقديم بحثه الممتع حول الابداع فى نظم الشعر(٦) :

" نحن لم نختر الشعر لأنه أسمى الفنون، كما يروق لهيجل أن يدعى، فمثل هذه النظرة التقويمية لا تتفق والمنهج العلمى، الذى تستوى عنده الوقائع، من حيث أنها موجودة فعلا، وبالتالى فلها حقوق متساوية فى دفع الباحث إلى الاهتمام بها، والنظر فى علة وجودها "

ونحن لا نستطيع أن نزعم أن للاخراج الصحفى حقاً متساوياً مع غيره من الفنون، لسببين مهمين، أولهما موضوعى، وهو أن جميع الدراسات السابقة، التى جرت من قبل على الابداع فى الفنون، قد اقتصرت على الفنون القابلة للتذوق من المتلقى العادى، كالموسيقى والشعر والرواية والرسم والنحت ... ألخ، كما سيتضح من الفصل الثانى بإذن الله، ولم يدرس الاخراج الصحفى من قبل فى أية

---

(٥) Ibid.

(٦) مصطفى سويف، الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة، (القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٠)، ص١٤.

دراسة سابقة، بل كان نصيب الفنون التطبيقية منها بعامة، نصيباً لا يوازى أهميتها فى حياتنا الحديثة.

أما ثانى السببين فذاتى، ذلك أن الاخراج الصحفى - كما سبق أن ذكرنا - هو تخصصنا الدقيق، وهوايتنا الممتعة، وهو مجال ممارسات كثيرة ومتنوعة قمنا بها.

وإذا كانت ثمة غرابة، فى أن يتصدى مثلنا لهذا الموضوع، ويقحم نفسه بسببه فى مجال علم جديد، واسع البحور متلاطم الأمواج، فربما تزول هذه الغرابة، إذا قررنا أن أحداً من علماء النفس الأصلاء، لا يستطيع التصدى لمثل هذا الموضوع، الذى يحتاج خبرة وحنكة واحتكاكاً بهذا المجال، مما نجزم أنه غير موجود لدى هؤلاء العلماء، الذين يختارون مجالا ابداعياً أو آخر يدرسونه، وفقاً لاهتماماتهم الذاتية، فهذا يقرض الشعر، أو على الأقل يتذوقه، وذاك له محاولات فى كتابة الرواية، أو هو من معجبيها، وثالث يرسم بعض اللوحات، أو هو من المترددين على معارضها.

أما بالنسبة للاخراج الصحفى، فمن من علماء النفس قد مارسه بالفعل فى عدد من الصحف، ودرس أصوله وقواعده ودرسها؟، والأهم من ذلك : من من هؤلاء يتذوق إخراج صفحة ما على أنها عمل فنى، ويهوى مشاهدة الصفحات المطبوعة؟!، ولا يحتاج هذان السؤالان - فى رأينا - إلى أية إجابة.

المبحث الأول : تعريف الابداع

إذا سألت شخصاً عادياً من عامة الناس عن مفهومه للابداع، أو تصوره له، لخرجت كلماته غامضة مبهمة، أقرب ما تكون إلى الإنشاء غير المجدى، لذا كان وضعاً طبيعياً - قبل أن نتوغل فى هذا البحث وتتشعب بنا تفصيلاته - أن نلجأ إلى علم النفس الحديث، عله يمدنا ببعض التعريفات، التى اجتهد فيها باحثون كبار، وتلقى هذه التعريفات بعض الضوء على مفهوم الابداع بعامة، أما الضوء الآخر، فتلقيه لنا تعريفات بعض الأعمال النفسية العقلية، كالتفكير والذكاء والتخيل، والتى ترتبط كما سنرى بالابداع ارتباطاً وثيقاً.

بالنسبة لتعريف الابداع، فمن الواضح أن أغلب معتقداتنا عن هذه العملية النفسية العقلية، كانت حتى عقود قليلة مضت، غير مبنية على قاعدة متينة أو صلبة من المعلومات، فهى لم تكن تعدو مجرد أساطير شعبية (فولكلور) تضخم من شأن كبار العلماء أو الفنانين المبدعين، وتصورهم على أنهم نوع مختلف من البشر، وتم تداول هذه الأساطير جيلا بعد جيل، كما لو كانت هى الحقيقة(٧)، مع أنها ليست كذلك، أو بالأحرى ليست بالضبط كذلك.

وحتى بعد أن بدأ بعض علماء النفس يهتمون بوضع تعريف للابداع، فإن هذه العملية كانت تلقى فى بادىء الأمر اعتراضات كثيرة، وبخاصة من ميدان الدراسات الفلسفية، وكانت حجة الفلاسفة فى ذلك أن مثل هذه التعريفات، التى يصوغها علماء النفس الابداعى، تحصر بطريقة تعسفية حدود الجوانب الابداعية فى الطبيعة البشرية(٨)، ومن هذه الاعتراضات مثلا، مقولة متجنشتاين : «لا يوجد أى ارتباط بين المسائل الجمالية والتجارب النفسية، بل تعالج هذه المسائل بطريقة مختلفة تماماً،كما لا تبدو أى صلة بين ما يقوم

---

(٧) Robert W. Weisburg, Creativity : Genius and other Myths, (New York : Freeman & Co., 1986), p.3.

(٨) عبدالستار ابراهيم، آفاق جديدة فى دراسة الابداع، (الكويت : وكالة المطبوعات، ١٩٧٨)، ص٣٥.

به علماء النفس، وبين أى حكم على أى عمل فنى»(٩).

ويحسن بنا فى البداية أن نعرض للمعنى اللغوى للابداع، فى العربية والانجليزية، قبل أن نعرج على تعريفاته النفسية المتعددة، فالابداع فى اللغة مشتق من الفعل (أبدع) الشىء، أى اخترعه على غير مثال، والله بديع السموات والأرض، أى مبدعهما، وأبدع الشاعر، أى جاء بالبديع(*)، والبدعة هى الحديث فى الدين بعد إكماله(١٠).

وأبدع الله الخلق إبداعاً، أى خلقهم على غير مثال، وأبدعت الشىء أو ابتدعته، أى استخرجته وأحدثته، ومنه قيل للحالة المخالفة (بدعة)، ثم غلب استعمالها فيما هو نقص فى الدين أو زيادة، لكن بعضها قد يكون غير مكروه، فيسمى (بدعة مباحة)، وهو ما شهد لجنسه أصل فى الشرع، أو اقتضته مصلحة يدفع بها مفسدة(١١).

ويقال (فلان بدع فى هذا الأمر)، أى أنه كان أول من فعله، فيكون اسم فاعل بمعنى (مبتدع)، والبديع فعيل من هذا، ومنه قوله تعالى : «قل ما كنت بدعاً من الرسل» (الأحقاف - ٩)، أى (ما أنا أول من جاء بالوحى من عند الله تعالى، بل أرسل الله الرسل من قبلى، فأنا على هداهم)(١٢).

أما فى اللغة الانجليزية، فالابداع (creation) يعنى(١٣) :

---

(٩) Robert Weisburg, op. cit.

(*) البديع : هو من علوم البلاغة فى اللغة العربية، سماه بهذا الاسم عبدالله بن المعتز، الذى توفى عام ٢٩٦هـ، والبديع ما يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال، ومن أشهر أنواعه : الطباق والمقابلة والمشاكلة والتورية والجناس.

أنظر : حامد عونى، المنهاج الواضح للبلاغة، (القاهرة : مكتبة الجامعة الأزهرية، د.ت.)، ص ص ١٥٦-١٦١.

(١٠) محمد بن أبى بكر الرازى، مختار الصحاح، (بيروت : مكتبة لبنان، ١٩٨٦)، ص١٨.

(١١) أحمد بن محمد بن على المقرى الفيومى، المصباح المنير، جـ١، (القاهرة : وزارة المعارف العمومية، ١٩٣٧)، ص

(١٢) المرجع السابق.

(١٣) القاموس العصرى الحديث، (بيروت : دار التوفيق للطباعة والنشر، ١٩٧٨)، ص ٢٨١.

الإيجاد أو الخلق أو التكوين أو الابتكار، وهو بهذا المعنى من سمات الله، أما ابداع البشر فيسمى (creativity) أى الابداعية، ومعناها (النزعة نحو الابداع)(١٤).

ولا يوجد فى الحقيقة أدنى تعارض بين تعريف الابداع من الناحية اللغوية، وبين تلك التعريفات التى قدمها عدد من كبار علماء النفس فى العالم، الذين كرسوا جهودهم للبحث فى هذا الموضوع، كل ما فى الأمر أن هذه التعريفات النفسية يختلف بعضها عن بعض آخر قليلا أو كثيراً، وفقاً لمنظور صاحب كل تعريف لظاهرة الابداع، ووفقاً للمناهج البحثية، التى يعتقد كل منهم أنها الأنسب لدراسة هذه الظاهرة، وسنحاول فى الصفحات القليلة التالية، أن نعرض لتعريفات اثنى عشر من أبرز علماء النفس المهتمين بالابداع، ومما يدعو إلى الفخر أن بعضهم مصريون.

(١) جيلفورد Guilford

يشير الابداع لدى جيلفورد (١٩٥٠) إلى تلك القدرات، التى تميز طائفة من الناس، هم الأشخاص المبدعون، فالقدرات الابداعية هى التى تحدد ما إذا كان الفرد يملك القدرة على إظهار السلوك الابداعى إلى درجة ملحوظة(١٥)، ويتوقف إظهار الفرد المالك لهذه القدرات نتائج ابداعية أو عدم إظهاره، على صفاته الاثارية والطبعية(١٦).

وقد تطور مفهوم جيلفورد للابداع، بعد تسع سنوات متصلة من البحث فى جوانب الموضوع، حتى وصل إلى تعريف جديد (١٩٥٩)، يقول بأن الابداع «تفكير فى نسق مفتوح، يتميز الانتاج فيه بخاصية فريدة، هى تنوع الاجابات المنتجة، والتى لا تحددها المعلومات المعطاة»(١٧)، وبذلك التعريف يكون الرجل قد وضع حداً

---

(١٤) عبدالرحمن عيسوى، سيكولوجية الابداع، (بيروت : دار النهضة العربية، د.ت.)، ص ص ١٩، ٢٠.

(١٥) J.P. Guilford, Creativity, (American Psychology, 5, 1950), p.p. 444 - 45.

(١٦) Ibid, p. 448.

(١٧) حسين عبدالعزيز الدرينى، فى المدخل إلى علم النفس، (القاهرة : دار الفكر العربى، ط٢، ١٩٨٥)، ص٢٢٧.

فاصلا بين الابداع والذكاء، كما سنرى فيما بعد بإذن الله.

(٢) تورانس Torrance

والابداع فى رأى تورانس (١٩٦٢) هو عملية إدراك الثغرات، أو ما بين المعلومات من اختلال أو عناصر مفقودة، أو عدم اتساق لا يوجد له حل معين، والبحث عن دلائل ومؤشرات فى الموقف، وفيما لدى الفرد من معلومات، ووضع الفروض واختبارها، ثم الربط بين النتائج، وربما إدخال بعض التعديلات على الفروض، ثم إعادة اختبارها، وأخيراً المشاركة والتبادل بالنسبة للانتاج الابداعى والحل مع الآخرين(١٨).

والواضح من هذا التعريف أن تورانس يهتم أكثر ما يهتم بالابداع فى مجال العلوم، إذ كان الابداع الفنى، لا يزال خافياً على علماء النفس حتى ذلك الوقت، بعد أن أحاطت به هالة من الغموض طوال القرون الماضية، والدليل على ذلك أن تعريف تورانس، ينطوى على العمليات العقلية، التى ينجزها الباحث فى مجال العلوم الطبيعية، والتى يصل فيها إلى كشف علمى جديد.

(٣) سيمبسون Simpson

يرى سيمبسون (١٩٢٠) أن الابداع هو المبادرة التى يبديها الشخص، فى قدرته على الانشقاق من التسلسل العادى للفكر، واتباع نمط جديد تماماً من التفكير(١٩)، والواضح أن هذا التعريف - القديم نسبياً - قد حصر حدوده فى كون الابداع عملية تفكير، بصرف النظر عن طبيعة الانتاج الابداعى، الذى لم يكن قد لقى العناية الكافية من الباحثين، فى هذا الوقت المبكر من عمر الدراسات الابداعية.

(٤) روجرز Rogers

الابداع عند كارل روجرز (١٩٥٩)هو ظهور انتاج ارتباطى

---

(١٨) E.P. Torrance, Guiding Creative Talent, (New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1962), p.14.

(١٩) حلمى المليجى، علم النفس المعاصر، (الاسكندرية : بدون ناشر، ط٧، ١٩٨٥)، ص ٢٠١.

جديد فى العمل، ينبع من وحدوية الفرد من جهة، ومن المواد والحوادث وظروف الحياة من جهة أخرى(٢٠)، وفى هذا التعريف يؤكد روجرز على أهمية التفاعل بين الفرد والبيئة فى عملية الابداع.

(٥) كلوبفر Clopfer

ومن المنظور السابق نفسه، ينظر كلوبفر إلى الابداع، على أنه استعداد الفرد لتكامل القيم والحوافز الأولية، بداخل تنظيم الذات والقيم الشعورية، وكذلك تكامل الخبرة الداخلية مع الواقع الخارجي ومتطلباته(٢١).

(٦) فوكس Fox

ويتفق فوكس جزئياً مع تورانس فى تعريفه للابداع، الذى يعنى عند فوكس ممارسة القدرة على حل المشكلات بطرق أصيلة ومفيدة(٢٢)، ولعله بذلك ينظر إلى الابداع نظرة كلية شاملة، من حيث هو قدرة عامة لدى الأشخاص الأسوياء، ولا يقتصر على المجالات العلمية أو الفنية فقط.

(٧) شتاين Stein

وهو من أنصار التفاعل بين الفرد والبيئة، حتى يمكن تقديم إنتاج مبدع، إذ الابداع عنده (١٩٥٧) هو عملية ينتج عنها عمل جديد، يرضى جماعة ما، أو تقبله على أنه مفيد(٢٣)، كما أنه بتقديم تعريفه على هذا النحو، ينظر إلى الابداع على أنه يجب أن يكون ظاهراً منظوراً، إذ لا يكفى أن يؤدى الفرد بنجاح الاختبارات السيكولوجية، التى تقيس الابداع، بل لابد أن يكون للمبدع - حتى يوصف كذلك - عمل ظاهر للعيان(٢٤).

---

(٢٠) المرجع السابق.

(٢١) المرجع السابق.

(٢٢) المرجع السابق، ص ٢٠٣.

(٢٣) M.I. Stein, Creativity and Culture, The Jour of Psychology, 1957, p.p. 233 - 235.

(٢٤) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ٢٠١.

(٨) مصطفى سويف

الابداع (العبقرية) عند مصطفى سويف (١٩٥٩) هى وظيفة معينة فى المجال النفسى والاجتماعى، من حيث أنها عملية تمضى نحو إدماج «الأنا» مع الآخر، فى بناء اجتماعى متكامل، هو «النحن»(٢٥)، وبرغم ما يعترى هذا التعريف من بعض الغموض، فإن صاحبه يفسره بقوله : «إذا كانت الخصائص الفردية للمبدع فطرية، تتعلق بإمكاناته البيولوجية ووظائفه الفسيولوجية، إلا أن الاستعداد الفطرى ليس سوى امكانية محددة باتجاه خاص، ويتوقف تحققها على مجال ذى خصائص معينه، بحيث أن الناتج دائماً، هو محصلة لتفاعل الجانبين»(٢٦).

(٩) عبدالحليم محمود السيد

يتمثل جوهر الابداع عند عبد الحليم محمود (١٩٧٢) فى نشاط الانسان، الذى يتصف بالابتكار والتجديد، وهو يمثل النشاط الذى يقف على العكس من الاتباع والتقليد(٢٧)، ويعتمد صاحب التعريف على منطق المخالفة، بالوصول إلى مفهوم الشيء، من نقيضه، ولعله بذلك يركز على السمة الرئيسية للابداع، إذ لا يتحقق - فى رأيه - بدونها، ألا وهى «الجدة».

(١٠) عبدالستار ابراهيم محمد

يفضل عبد الستار ابراهيم (١٩٧٢) أن ينظر إلى الابداع، بصفته شكلا من أشكال النشاط العقلى المركب، الذى يتجه الشخص بمقتضاه نحو الوصول إلى أشكال جديدة من التفكير أو الفن، اعتماداً على خبرات وعناصر محددة(٢٨)، والواضح أن صاحب التعريف يركز على مفهوم إعادة تشكيل عناصر الخبرة فى أشكال جديدة.

(١١) عبدالرحمن عيسوى

يعترف عبدالرحمن عيسوى (١٩٨٢) بأن الجدة يجب أن

---

(٢٥) مصطفى سويف، مرجع سابق، ص ٣٣٩.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٣٤٠.

(٢٧) عبدالحليم محود، مرجع سابق، ص ٧.

(٢٨) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ص ٣٤، ٣٥.

تكون هى الأساس، عند وضع أى تعريف للابداع، ولكنه يستدرك بأنه ليس من الضرورى أن يكون الشىء المبدع (الجديد) مكوناً من عناصر، هى فى حد ذاتها جديدة كل الجدة، بل قد يكون الابداع عبارة عن تأليف جديد أو تصور جديد، لعناصر أو أشياء قديمة(٢٩).

ونحن فى الحقيقة نتفق وهذه الرؤية، لاسيما وأن أمثلة عديدة من واقع عالم المبدعين فى كل المجالات، تؤيد ذلك، فتوماس إديسون مثلا لم يخترع الكهرباء، وفان جوخ لم يخترع الألوان أو الورق، كما أن شوقى لم يخترع حروف الكتابة ... وهكذا.

(١٢) تعريفات مختصرة

يحلو لبعض علماء النفس، القدامى والمحدثين، على تقديم تعريفات مختصرة، بالغة الدقة، للابداع، رغم ما قد يعتريها أحياناً من الغموض، وغالباً ما تنطوى هذه التعريفات على الصفة الأساسية للابداع من وجهة نظرهم، ومثال ذلك التعريف الشهير الذى أطلقه فريدريك بارتلت Fredrick Bartlet (١٩٢٢) بوصفه الابداع على أنه «التفكير المغامر» (adventurous thinking)، والذى يتميز فى رأيه بالانحراف بعيداً عن الاتجاه الأصلى محطماً القالب، فيصير معرضاً للخبرة، ويسمح لشىء ما بأن يؤدى إلى شىء آخر(٣٠).

أما التعريف المختصر الثانى فصاحبه هو برونر Bruner (١٩٦٢)، والذى يصف الابداع بأنه «الدهشة الفعالة» (effective surprise)، ويرى برونر أنها لا تحتاج إلى أن تكون نادرة أو غريبة، بل هى غالباً تتمتع بسمة الوضوح، وهى تسبب صدمة التمييز، التى لا يتلوها أى انبهار بعد ذلك(٣١)، والواضح أن الرجل يركز على موقف المتلقى من الأعمال الابداعية، وليس على موقف المبدع ذاته، ونحن نرى أن هذا التعريف المختصر قد ينطبق أكثـــر

---

(٢٩) عبدالرحمن عيسوى، مرجع سابق، ص ٢١.

(٣٠) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ٢٠١.

(٣١) فاخر عاقل، الابداع وتربيته، (بيروت : دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٣)، ص ٦٧.

على الابداع فى الفنون المختلفة، أكثر من انطباقه على الابداع العلمى.

وربما يبدو للوهلة الأولى أن تعدد التعريفات النفسية لعملية الابداع على هذا النحو، يوقع القارىء أو الدارس فى نوع من الحيرة والتضارب، والواقع أن هذا التعدد - فى رأينا - يعطى صورة بانورامية شاملة للابداع، إذ من الصعب أن نقتنع بأحد التعريفات ونهجر سواها، بل لابد أن ندخل فى اعتبارنا جميع العناصر المتضمنة فى هذه التعريفات، حتى نحصل فى نهاية الأمر على مفهوم كلى شامل للابداع، من كافة النواحى.

ومن استعراض الدراسات العلمية النفسية حول الابداع، يتضح لنا أن اختلاف تعريف هذه العملية، من باحث إلى آخر، مسألة طبيعية ومنطقية لسببين مهمين، أولهما : تعدد المدارس العلمية، التى تناولت الابداع بالدراسة، حتى حاول كل من هذه المدارس تفسير الابداع من زاوية مختلفة عن المدارس الأخرى، «فالتحليل النفسى يهتم بالجوانب الانفعالية والوجدانية والشعورية فى دراسة الابداع، أما مدرسة التداعى فتهتم بالفروق الفردية، فى حين ترى مدرسة السمات الاهتمام بالقدرات الابداعية»(٣٢)، وثانيهما : تعدد المجالات الابداعية المدروسة، والتى يرى كل فريق من الباحثين، أن مجاله المدروس هو الأمثل، فجيلفورد مثلا - وهو أبو الدراسات الابداعية - يهتم بدراسة المبدع ذاته، من خلال تحليل سماته العامة والخاصة، فى حين يركز آخرون على دراسة الانتاج الابداعى من حيث هو، مثل شتاين وفوكس، أما تورانس وسيمبسون وبارتلت فيدرسون الابداع على أنه عملية process، تتميز بأنها متصلة.

ويمكن القول إن أهم العناصر المشتركة فى كثير من التعريفات، يمكن أن تشكل أساساً صالحاً ومقبولا، عند التفكير فى وضع تعريف شامل للابداع، وهذه العناصر هى :

أ - الجدة والحداثة.

ب - الفائدة العامة والقبول الاجتماعى.

---

(٣٢) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ٢٠١.

ج - تفاعل الفرد مع البيئة.
د - توصيل الانتاج إلى الآخرين.

وفى ضوء ذلك، يمكننا الوصول إلى تعريف جديد مقترح، يلم شمل أغلب التعريفات التى عرضناها آنفاً، ويلبى احتياجات أهم المدارس والتيارات النفسية :
«الابداع هو تلك القدرات العقلية، التى تميز التفكير المغامر غير النمطى، والمؤدى إلى إحداث الجديد، المقبول والمفيد والمدهش بالنسبة للآخرين».

* * *

فى رأينا فإن عرض التعريفات المختلفة للابداع، وصولا إلى تعريف شامل (جامع مانع)، لا يكفى للوقوف على مفهوم كلى للعملية من مختلف جوانبها، لذا نرى أنه من الأوفق أن نعرض لعلاقة الابداع ببعض المسائل النفسية، التى شغلت العلماء والباحثين طوال الأعوام الماضية، وربما نجد بعض هذه المسائل تحتوى الابداع فى نطاقها، ومسائل أخرى تساهم فى الابداع، أو تمثل جزءاً من العملية، فى حين ترتبط مسائل أخرى بالابداع، ارتباطاً تعسفياً وهمياً، كما تثبت الدراسات النفسية الحديثة.

أولا : التفكير

لم يكن وصف جيلفورد للابداع بأنه «تفكير فى نسق مفتوح»، ولم يكن إطلاق بارتلت عليه صفة «التفكير المغامر»، لم يكن هذا ولا ذاك مجرد كلام انشائى، فالابداع بالفعل هو عملية تفكير، ولكن هل يمكن اعتبار كل تفكير عملية ابداع؟ ... الاجابة بالنفى.

إن الفرد المبدع - وفقاً للدراسات الحديثة - لم يعد يختلف نوعياً عن غيره من البشر، كما كان يعتقد الفلاسفة فى الماضى، بل هو كغيره من الأشخاص، له عقل يفكر، كل ما فى الأمر «أنه يختلف عن غيره فى مقدار انتظام وظائفه العقلية، بصورة تجعله أقدر على

إبداع الأشياء الجديدة»(٣٣).

ومعنى ذلك أن الأشخاص العاديين (غير المبدعين) يفكرون أيضاً، ولكن بصورة أقل انتظاماً، فتفكير المبدع يختلف إذن عن تفكير غير المبدع، فالأول يكون عادة «موجهاً عامة نحو هدف خاص»(٣٤)، أما الثانى فليست له أهداف خاصة أو محددة، كما أن الابداع يسيطر على تفكير الشخص المبدع ويوجهه، بدءاً من الشعور بالحاجة إلى ممارسة جهد إبداعى، وانتهاء بتحقيق الفكرة المبدعة وتطبيقها(٣٥).

وعندما حاول جيلفورد توضيح العلاقة بين الأنشطة العقلية، نجح فى أن يميز بين نوعين من التفكير(٣٦) :

أ - التفكير الالتقائى التقريرى (اللام) convergent : والذى يتجه بانتاجه الفكرى عادة نحو إجابة واحدة صحيحة، ولا يصح غيرها(*)، وسمى (لاما) لأنه يشبه العدسة اللامة، التى تجمع خيوط أشعة الضوء فى نقطة واحدة.

ب - التفكير الافتراقى التغييرى (المتشعب) divergent : والذى يتخذ عادة اتجاهات متعددة ومختلفة، كلها صحيحة(**)، وسمى (متشعباً) لأنه يشبه العدسة، التى تفرق خيوط أشعة الضوء فى نقاط متعددة.

---

(٣٣) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٣٦.
(٣٤) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ١٩٣.
(٣٥) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ١٣.
(٣٦) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ٢٠٧.
(*) أى عندما نقول مثلا (٢+٢=٤) أو أن (أ=ب ، ب=ج إذن أ=ج)، وفى مثل هذه الاختبارات لا يكون مطلوباً من المبحوث الاختراع أو التجديد، بل يحتمل أن ننظر إلى الحل - إذا كان جديداً أو طريفاً - على أنه خطأ.
(**) أى عندما نسأل مثلا (ما هى استخدامات العصا؟)، والاجابة المتشعبة تشمل عدداً من الاستخدامات، كالتوكؤ عليها، أو تأديب الصغار، أو الدفاع عن النفس ... الخ، أو كقوله تعالى على لسان موسى عليه السلام : "إنما هى عصاى اتوكأ عليها، وأهش بها على غنمى، ولى فيها مآرب أخرى" (سورة طه الآيات ١٦-١٨).

والواضح بطبيعة الحال أن التفكير الابداعى هو من النوع الثانى، الذى تتنوع فيه استجابات المبدع، ولا تكون أبداً استجابة واحدة كالنوع الأول، وإلا لما صار الابداع ابداعاً، بالمعنى المفهوم للكلمة، وإذا كان التفكير الافتراقى إبداعياً، فإن التفكير الالتقائى استدلالى، وهو مهم بالطبع بالنسبة للتحصيل الدراسى مثلا وحل بعض المشكلات، ولكنه أبداً ليس إبداعاً.

ثانياً : الذكاء

إذا كان بعض التفكير إبداعاً، فليس كل الذكاء إبداعاً، ولنبدأ فى الحديث عن الذكاء، من حيث انتهينا فى الحديث عن التفكير، إذ أن الذكاء - ببساطة - هو عبارة عن التفكير الالتقائى التقريرى، أى أنه عملية عقلية منفصلة عن الابداع، وليست بينهما علاقة تماثل، كما كان بعض العلماء يعتقد.

والدليل على ذلك أن العالم النفسى الأمريكى الشهير تيرمان L.M. Terman أجرى دراسة شيقة حول علاقة الذكاء بالابداع (١٩٤٨)، عندما انتقى ١٦٠٠ طفلا من الذين يعتبرون علمياً (من الأذكياء) وفقاً للمقاييس المصممة لهذا الغرض، ثم تولى متابعتهم لسنوات طويلة، حتى يحدد نسبة المبدعين منهم، إلا أنه فوجىء بأن هذه النسبة لا تختلف كثيراً عن النسبة المماثلة بين متوسطى الذكاء(٣٧).

ولا يعنى هذا مطلقاً عدم أهمية الذكاء بالنسبة للأداء الابداعى، إذ لا يمكن أن نتوقع ابداعاً، مع انخفاض نسبة الذكاء، الذى يمكن صاحبه من فهم الرموز والأشياء والمواقف، وتناولها بطريقة معقولة، قبل أن يعيد تشكيلها، أو تشكيل سلوكه إزاءها، بطريقة مبتكرة.

فهناك مستوى معين من الذكاء - لا يقل عن المتوسط - يلزم للابداع، على أنه إذا كان هذا المستوى اللازم لإكمال الدراسة الجامعية، يلزم أيضاً العمل الإبداعى، فإن توافر المستوى المذكور من

(٣٧) عبد الحليم محمود، مرجع سابق، ص ص ٣٣، ٣٤.

الذكاء لدى شخص معين، لا يعنى بالضرورة أنه سيصبح مبدعاً، «لأنه ليست العبرة بما نملك من قدرات، ولكن العبرة بما نعمل بما نملكه»(٣٨).

ولم يكن تيرمان هو أول من اكتشف أن الصفات والمواهب الابداعية، تقع خارج نطاق الذكاء، فقد سبق أن لاحظ الأمر نفسه كل من ديربورن Dearborn (١٨٩٨)، تشاسيل Chassell (١٩١٦)، اندروز Andrews (١٩٣٠)، ويلش Welch (١٩٤٦)، أما الجديد الذى وصل إليه تيرمان، فهو أن الذكاء يتصل أكثر ما يتصل بالمواهب التعليمية(٣٩).

وعموماً فقد ثبت أنه حين يكون حاصل الذكاء دنيئاً، فإن القدرات الابداعية لابد أن تكون دنيئة، أما حين يكون حاصل الذكاء مرتفعاً، فإن هذه القدرات تتراوح بين الدناءة والعلو، أى أن الذكاء المتوسط شرط لازم للابداع، لكنه ليس كافياً(٤٠).

ثالثاً : التخيل

إن التخيل فى أحد معانيه هو الملكة الإبداعية، وهو فى الوقت نفسه شكل من أشكال التفكير، إذ يرى علماء النفس أن عملية التفكير المعقد، عملية ذات قطبين، أحدهما واقعى، حينما يكون الفرد متأثراً بالظروف الخارجية، ونستخدم لفظ (استدلال)، للإشارة إلى هذا القطب، أما القطب الآخر، فإنه يتأثر بحاجة الفرد الداخلية، ويعبر عنه بلفظ (تخيل)(٤١).

ويقرر فيناك Vinacke (١٩٥٢) أن الابداع ينتقل بين القطبين الخيالى والواقعى، ونحن نلاحظ القطب الخيالى فى المواقف التى يتأثر فيها الفرد فى استجاباته بدوافعه وحاجاته الداخلية، فى حين يمكن ملاحظة القطب الواقعى،عندما يظهر الفرد تحكماً واضحاً

(٣٨) المرجع السابق، ص ٣٥.
(٣٩) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ١٢.
(٤٠) المرجع السابق، ص ١٨.
(٤١) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ص ٢٠٥، ٢٠٦.

فى الحقائق، واستخداماً أمثل للمهارات والوسائل(٤٢).

وتعتبر القدرة على تكوين الخيال، فى رأى فريق من علماء النفس، الفارق الجوهرى بين الانسان والحيوان، فقد ثبت أن فى إمكان الحيوان أن يتعلم كالإنسان، وأن يتعرف على الأشياء، التى سبقت له تجربتها، وأن يستجيب لبعض الاشارات والرموز، أما سر تفوق الانسان عليه، فهو قدرته على أن يستعيد فى ذهنه حياته الماضية، وأن يسقط على ستار المستقبل أحلامه وآماله ومخاوفه على السواء(٤٣).

ويمكن تصنيف وظائف عملية التخيل، حتى يمكن ربطها بالابداع، على النحو التالى(٤٤) :

أ - استحضار واستعادة الانطباع الذهنى للأحداث، أو هى نسخة ضعيفة من الادراك الحسى، وتشغل موقعاً وسطاً بين الادراك الحسى والتفكير العقلى.

ب - تخيل أحداث المستقبل وتوقعها، فيما يتصل بهدف معين، أو الخطوات الموصلة إلى الهدف.

ج - تخيل تحقيق الأهواء والميول، ودور الشخص فى هذه الوظيفة سلبى، حيث تمتزج خبراته الماضية دون اختيار، كما يحدث فى أحلام النوم واليقظة.

د - التخيل الابداعى أو الانشائى، ويتمثل فى القدرة على إعادة تركيب بصورة جديدة ومبتكرة، لما يتم استعادته من صور ذهنية أو معان أو خبرات سابقة، أو ما يتم توقعه فى المستقبل.

ويتضح من عرض وظائف التخيل على هذا النحو، أن الابداع يلزمه نوع خاص من التخيل، يحقق به الفرد وظيفته الابداعية، وإن كان هذا لا يمنع من استخدام بعض الوظائف الأخرى، لا شعورياً، فى أثناء قيامه بالعمل الابداعى، وهو ما سيتضح فى ثنايا هذه الدراسة.

---

(٤٢) W.E. Vinacke, The Psychology of Thinking, (New York : Mc Grow Hill, 1952), p. 96.

(٤٣) يوسف مراد، مبادىء علم النفس العام، (القاهرة : دار المعارف، ط٤، ١٩٦٢)، ص ص ٢٦٤، ٢٦٥.

(٤٤) عبدالحليم محمود، مرجع سابق، ص ص ١٢، ١٣.

المبحث الثانى : الاطار العام لتحديد المصطلح

ربما يكون من المناسب الآن، زيادة فى تعميق مفهوم الابداع، أن يتناول حديثنا بعض الأمور الداخلة فى نطاق الابداع، إذ أن عرض التعريفات المختلفة وخصائصها، وعرض المفاهيم النفسية التى تدور حول الابداع، لا يكفيان فى رأينا، للوصول إلى مفهوم كلى شامل.

فلأن الابداع ظاهرة نفسية فى المقام الأول، فقد وجب علينا أن نبحث فى الدوافع التى تؤدى بالفرد إلى أن يكون مبدعاً، بصرف النظر عن المجال الانسانى الذى يبدع فيه، والذى نبحثه على أنه أنواع للابداع، كما أنه إذا كان الانتاج الابداعى من النوع الملموس، الذى يصل إلى الجماهير بصورة أو بأخرى، فلابد كذلك من الحديث عن المقاييس، التى تدفعنا كمتلقين لأى عمل، إلى الحكم عليه بأنه إبداعى أم لا.

ومن جهة أخرى فإنه من المعروف أن الوصول إلى مفهوم شامل عن الشىء، يستلزم دراسة سماته وخصائصه، وهو ما سنحاول أن نعرضه، على مستوى العملية ذاتها، أو على مستوى الشخص المبدع، أما البحث فى العوائق أو الموانع التى تقف كثيراً حجر عثرة فى سبيل تطور الابداع، وتدفق أعمال المبدعين، فهو ضرورة علمية لا غنى عنها فى هذا المبحث، على الأقل من الناحية التاريخية.

أولا : دوافع الابداع

لا يمكن القول بأى حال، إن عملية الابداع تتم لدى بعض الأشخاص بصورة تلقائية (لا إرادية)، صحيح أن العمليات العقلية المرتبطة بالابداع، تعتبر من الأمور الفطرية، كالتفكير الافتراقى والتخيل، إلا أن تطوير هذه العمليات وتنميتها، فى صالح الابداع، يجب أن تتم بكامل إرادة الشخص المبدع، وبمثابرة طويلة، وجهد كبير، مما يؤكد لدينا ضرورة وجود دوافع نفسية معينة، فى شعور المبدع أو فى لا شعوره، تدفعه دفعاً إلى المثابرة وبذل الجهد.

(١) دافع الاستقلال : ويتخذ هذا الدافع شكل الحاجة للتميز والتفرد،

أى أنه عكس ما يسمى بالمجاراة العقلية(١). وهناك دلائل كثيرة من بعض الدراسات النفسية فى مجال الابداع، على أن المجاراة تؤدى إلى كف (منع) النشاط الابداعى. ذلك أن الميل للمجاراة يرتبط من الناحية الوجدانية بالميل إلى قمع المشاعر وانخفاض الثقة بالنفس وقلة الإيمان بالأفكار الخاصة والاعتماد على أفكار الجماعة. كما أنه يرتبط من الناحية الاتجاهية بالميل إلى الامتثال فى الآراء والتسلطية(*). ومن الواضح أن كل هذه السمات غير مطلوبة للابداع(٢). ولعل الميل إلى المجاراة، من الميول النفسية، التى تعطى مزيداً من التأكيد على عدم الارتباط العضوى بين الذكاء والابداع. فقد يستغل الشخص ذكاءه ليجارى الآخرين. أما الابداع نفسه فأمر مختلف، لأنه يعنى ببساطة : التغلب على الشائع، والانتصار على المجاراة، حتى ولو كان الذكاء متوسطاً.

وفى العادة يتمكن الشخص المبدع - من خلال دافع الاستقلال - مما يلى(٣) :

أ - التحرر من النزعة التقليدية، إذ يقوم المبدع بالبحث بنفسه عن مصادر الصدق واليقين.

ب - التفكير فى أفكار الآخرين، والتى تعتبر صحيحة، بمقدار ما تحمل من اليقين، إذ أن تأكيد الاختلاف كهدف فى حد ذاته، يفقد الشخص لمسة التفكير فى آراء الآخرين، ويخلق موقفاً من الاغتراب، قد يوقف تنمية الفكر الابداعى.

ج - تنمية الامكانات الابداعية، فبدون الثقة بالنفس - التى تدور فى فلك هذا الدافع - لا يجرؤ الفرد على مواجهة الأفكار الغامضة، إلا بالتفسيرات الشائعة، والتى قد تكون خاطئة.

وقد أثبت ماكينون Mackinnon (١٩٦٢) مثلا، أن المبدعين يمتازون بالشجاعة الأدبية، والتى تتخذ مظاهر متعددة، منها شجاعة

---

(١) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٨٣.

(*) التسلطية : الإيمان بفكرة معينة، لمجرد أنها أتت من سلطة أعلى.

(٢) John Whitehead, op. cit, p. 386.

(٣) عبد الستار، مرجع سابق، ص ٨٤.

التساؤل، وشجاعة رفض كل ما هو خاطىء، ولو كان شائعاً، وشجاعة التفكير بطريقة مختلفة عن الآخرين، وشجاعة التخيل لكل ما هو مستحيل، وشجاعة التقبل لما يوحى به الضمير ... ألخ(٤).

(٢) دافع المساهمة : لا يكفى الاستقلال فى الحكم والتفكير لخلق شخص مبدع، بل لابد من وجود دافع آخر، يمثل فضول المبدع وحب استطلاعه، ويتخذ شكل الرغبة فى البحث عن المبادىء العامة وراء الحقائق الكثيرة، ويؤدى بالمبدع إلى رغبته الجارفة فى تقديم مساهمات مبتكرة وقيمة(٥).

(٣) دافع التفتح على الخبرة : ويشير هذا الدافع إلى الخلو من التصلب، والقدرة على الامتداد بحدود المفاهيم والمعتقدات والمدركات والفروض، إنه يعنى ببساطة القدرة على الامتداد والاتساع(٦)، ويميز كارل روجرز (١٩٥٩) بين نوعين من الابداع : البناء، الذى يؤدى إلى إنتاج ما يخفف آلام البشرية، والهدام، الذى ينتج وسائل حديثة للتعذيب أو القتل بالجملة(٧).

ويدخل فى إطار الخبرة، التى يتفتح المبدع عليها، الخبرة الاجتماعية، فالشخص المبدع لا يستطيع أن يقدم أفكاره مجردة عن إحساسه بالمسئولية الاجتماعية، ورغم أن علماء النفس لا يعيرون هذه المسألة أهمية كبيرة(٨)، فإن دراستها والحديث عنها ألزم ما يكون عند التعرض للفنون التطبيقية بوجه عام - والاخراج الصحفى من زمرتها - وفى الدول النامية كمصر بوجه خاص.

(٤) دافع الميل إلى التعقيد : يؤدى دافع التفتح على الخبرة، إلى تبلور دافع آخر، تبين أنه يشيع بين المبدعين، وهو ميل المبدع

---

(٤) D.A. Mackinnon, The Nature and Nurture of Creative Talent, Americ. Psychol., 1962, 17, p. 484.

(٥) عبدالستار، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٦) المرجع السابق، ص ٨٦.

(٧) C.R. Rogers, Toward a Theory of Creativity, in : H. Anderson (ed.), Creativity and its Cultivation, (New York : Harper & Row, 1959), p. 69.

(٨) عبدالستار، مرجع سابق، ص ٨٦.

بصفة عامة، إلى الأشياء المعقدة المركبة، وليست البسيطة، وهو يعتبر من وجهة النظر النفسية من دوافع الشخصية، والذى يعتبر من المحكات المهمة فى عملية تذوق المبدع للعمل الابداعى، إنه يميل غالباً إلى تفضيل الأشياء المعقدة(٩).

ثانياً : أنواع الابداع

ذكرنا منذ قليل أن روجرز يميز بين نوعين من الابداع : البناء والهدام، إلا أننا نرى أن هذا التمييز يقتصر على الهدف من القيام بالنشاط الابداعى، فى حين أن التصنيف الأكثر أهمية بالنسبة للابداع، هو فى مجالاته وميادينه المتعددة، وكذلك فى قدرة المبدع - أو رغبته - فى التعبير عن نشاطه الابداعى.

فى البداية لابد أن نذكر أن فريقاً من علماء النفس - وعلى رأسهم جيلفورد وبرونر - يرى أنه يمكن إضفاء الصفة الابداعية على كل مجالات الحياة، فالناس يبدعون ليس فقط فى العلم والفن مثلا، ولكن أيضاً فى الطهو والنجارة واللعب ... ألخ(١٠)، ومن ذلك مثلا ما يذكره جيلفورد (١٩٦٧) من أن المواهب الابداعية ليست وقفاً على عدد من الأفراد المحظوظين، بل ربما كانت موزعة على كل الناس بدرجات متفاوتة، وبالتالى يمكن البحث عنها فى كل ميادين الحياة(١١).

ومع ذلك فإن فريقاً آخر من العلماء يقررون أن الابداع بالمعنى العلمى للكلمة، يندرج تحته عدد من الأنواع، هى بمثابة مجالات أو ميادين(١٢) :

(١) الاختراع : وهو عبارة عن انتاج مركب من الأفكار، أو إدماج جديد لوسائل معينة، من أجل تحقيق غاية معينة، كاختراع جراهام بل للتليفون.

---

(٩) المرجع السابق، ص ٨٨.

(١٠) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٦٨.

(١١) J.P. Guilford, The Nature of Human Intelligence, 1967.
ورد ذكره فى : المرجع السابق، ص ١٦.

(١٢) عبدالحليم محمود، مرجع سابق، ص ٨.

(٢) الاكتشاف : والذى يطلق على اكتساب معرفة جديدة بأشياء موجودة من قبل، سواء كان هذا الوجود مادياً، أو كان نتيجة ترتبت على معلومات سبقت وجودها، كاكتشاف كريستوفر كولومبوس لجزر الهند الغربية، أو اكتشاف فلمنج للبنسلين.

(٣) الأدب والفن : وذلك عندما يقدم الأديب أو الفنان رؤية جديدة، أو عملا أدبياً أو فنياً غير مسبوق فى مجاله، أو بين أقرانه، قديمهم وحديثهم.

كذلك يميز الدرينى (١٩٨٥) بين نوعين من الانتاج الابداعى، فقد يكون انتاجاً ملموساً كاختراع جهاز جديد أو تقديم لوحة فنية، وقد يكون إنتاجاً سيكولوجياً، كاستجابات الأفراد على اختبارات التفكير الابداعى(١٣)، أما جيلفورد (١٩٥٩) فيميز بين الابداع الكامن، أى القدرة المقاسة للفرد على تقديم إنتاج ابداعى، دون ظهور هذا الانتاج أو خروجه إلى النور، والابداع الظاهر (الفعلى)، الذى يتمثل فى اخراج الانتاج الابداعى نفسه إلى الجمهور(١٤)، ونلاحظ نوعاً من التشابه بين التصنيفين.

وسواء كنا ميالين لتصنيف عبدالحليم أو الدرينى أو جيلفورد، فإن التصنيف الدقيق والشائع فى الوقت نفسه للانتاج الابداعى، هو فى التفرقة بين الابداع العلمى والابداع الفنى، وهى التفرقة الضرورية واللازمة فى بحثنا هذا، لذلك رأينا تأجيل النظر فيها إلى الفصل الثالث من هذا الباب بإذن الله، عندما نتحدث عن خصائص المجال.

ثالثاً : مقاييس الابداع

من أهم تأثيرات تصنيف الابداع إلى أنواع، اختلاف مقاييس الحكم على العمل الابداعى، وبالتالى الحكم على قدرات المبدع بوجه عام، ووضعه بين أقرانه فى المجال نفسه، فى ترتيب معين، وعلى هذا الأساس فإن المقاييس المذكورة سوف تختلف بكل تأكيد، باختلاف

---

(١٣) حسين عبدالعزيز الدرينى، مرجع سابق، ص ٢٢٨.
(١٤) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ص ٢٠٢، ٢٠٣.

المجال الابداعى الذى يعمل فيه المبدع من جهة، وباختلاف السياق التاريخى الابداعى فى هذا المجال من جهة أخرى.

فبعض ينظر إلى المبدع من حيث الاهتمام بعمل معين له قيمة كبيرة، فى حين تقتصر أحكام بعض آخر على كمية الأعمال المنتجة لهذا المبدع، بصرف النظر عن قيمتها(١٥)، أى أن المقياس التحكيمى ذاته، ربما يختلف من ناقد إلى آخر، أو بالنسبة للناقد نفسه من وقت إلى آخر، لدرجة أن بعض النقاد يهتمون بمدى تنوع الأعمال الابداعية، بصرف النظر عن عددها وقيمتها.

وإذا ما حاولنا تطبيق المقاييس السابقة على مجال الأدب مثلا، فإنه يمكن التساؤل : هل استطاع الأديب أن يتجاوز نفسه، وأن يتخطى الأعمال التى سبق له أن قدمها من قبل؟، أم أنه ظل أسيراً لمجموعة محددة من الأفكار الضيقة المتصلبة؟.

وبالتالى فقد يكون مقياس الابداع بالنسبة لشكسبير مثلا، أنه أنتج عشرات المسرحيات المأساوية والكوميدية، ومئات القصائد، وربما ينظر آخرون إلى مدى التنوع الذى صاغ به شخصيات مسرحياته وقصائده، والموضوعات الجديدة التى يحملها كل عمل من أعماله. «وهكذا تبدو عبقرية ديستوفسكى وديكنز ودافنشى : قدرة على تخطى الذات، والتحرر من النظرة الجامدة، والتفتح على عالم متنوع وخصيب بالرؤى والصور والأشكال»(١٦).

وهناك أيضاً من يقول بأن مقياس العمل الابداعى يكمن فى وزن العمل وقيمته، لا بالنسبة للمبدع الواحد، ولكن بالنسبة للأعمال الأخرى للمبدعين الآخرين فى المجال نفسه، من حيث جدة العمل وأصالته، وقدرته على الامتداد بحدود الخبرة إلى آفاق جديدة.

وترجع أهمية هذا المقياس الأخير، إلى عظم تأثيره فى المقاييس الأخرى، فبهذا المنطق، قد لا تتجاوز الأعمال الابداعية

---

(١٥) عبدالستار، ص ١٦.

(١٦) المرجع السابق.

لكل عالم أو فنان عملا واحداً أو اثنين، هو الذى اكتسب من خلاله الشهرة والتقدير، فمن بين كل مؤلفات داروين يبرز (أصل الأنواع)، ومن كل روايات ديستوفسكى (كرامازوف)، ومن كل انجازات نيوتن (الجاذبية الأرضية)، ومن كل أعمال نجيب محفوظ (الثلاثية) ... وهكذا.

وهنا فإن الحكم على ابداع نجيب محفوظ مثلا بالمقياس الأخير، يجعله غير مبدع بالمقياس الكمى (عدد الأعمال)، وفى رأينا فإنه ليس ثمة تناقض بين هذين المقياسين، إذ يمكن القول إنه من بين الأعمال الابداعية لكل شخص مبدع، هناك عمل معين حظى بإعجاب النقاد والجمهور أكثر من غيره، أى أنه يمكن تحديد (درجة للابداع) لكل عمل مبدع، إذن فهناك تداخل ما بين المقاييس، وهكذا الحال بالنسبة لبقية المقاييس.

إنها مسألة نسبية كما نرى، يمكن هى الأخرى أن تتدخل لدينا، إذا أردنا تصنيف عمل ابداعى معين، ضمن الأنواع التى ذكرناها منذ قليل، فاختراع نوع معين من الألوان الثابتة على سبيل المثال، أدى إلى تطور الابداع الفنى فى الرسم، فهل هو ابداع علمى أم فنى؟.. واكتشاف نظرية الذرة، التى أدت إلى اختراع القنبلة الذرية، هل هو ابداع بناء أم هدام؟.. وهكذا.

ويمكن القول إن هناك بعض العوامل الخارجية، التى ربما تؤدى إلى اختلاف أحكام النقاد، بل والجمهور، على عمل ابداعى معين، مثل مواءمة العمل لظروف المجتمع فى فترة ما، ومثل تدخل وسائل الاعلام فى ابراز قيمة عمل فنى أو أدبى لمبدع معين، دون سواه من الأعمال للمبدع نفسه، ودون سواه من المبدعين الآخرين، فهل يقتصر أفراد الجمهور فى تقييمهم لثلاثية نجيب محفوظ على اعجابهم بالرواية نفسها، أم لاعجابهم بتحويلها إلى أفلام سينمائية جذابة ومشوقة؟، وبالتالى هل إذا تحولت رواية لأديب مغمور إلى عمل سينمائى، حقق نجاحاً جماهيرياً بالغاً، هل يدفعنا ذلك إلى الحكم على هذا الأديب بأنه مبدع كنجيب محفوظ؟.

يجمع علماء النفس الذين تخصصوا فى الدراسات الابداعية، على أن أهم ما يجب أن يميز الابداع كظاهرة نفسية، هى أن يقدم شيئاً جديداً، وأن يكون هذا الشيء ملائماً(١٧). بالنسبة لمفهوم الجدة فإن جيلفورد مثلا لا يشترط أن يكون العمل الابداعى جديداً فى حد ذاته، بل يكفى أن يتم إنتاج الأفكار القديمة فى ارتباطات جديدة(١٨). فالمعالجة السينمائية لإحدى الروايات الأدبية الشهيرة تحتوى على قدر من الابداع، هو غير ذلك الابداع المنسوب للروائى الذى كتب القصة الأصلية.

وبذلك يدخل فى إطار الأعمال الابداعية، التطور التكنولوجى الذى يصيب اختراعاً قديماً، فإن تطوير جهاز الراديو حتى وصل إلى الترانزستور، عمل ابداعى، شأنه فى ذلك شأن اختراع الراديو ذاته، كما أن تلوين الصورة التليفزيونية، عمل ابداعى، كاختراع هذا الجهاز سواء بسواء .. وهكذا.

أما بالنسبة للملاءمة، فلعلها تدخل فى اطار بعض تعريفات الابداع، التى قدمناها فى المبحث الأول من هذا الفصل، ذلك أن تحقق التفاعل بين الفرد المبدع والبيئة فى السياق الابداعى، يجعل للعمل الابداعى قيمة كبيرة فى نظر المجتمع، إذ أنه يحوى – ضمن ما يحوى – عنصر الفائدة لأفراد المجتمع.

ومن هذا القبيل أيضاً إدخال إحساس الفرد المبدع بمسئوليته الاجتماعية، رغم إنكار بعض الدراسات النفسية لهذا الأمر، أى أن الابداع لا يعمل فى فراغ، وإنما مرتبطاً بجذوره الضاربة فى أعماق التربة الاجتماعية، إذا صح المجاز، ولعلنا لا نبالغ إذا قررنا أن كثيراً من الأعمال الابداعية فى الفن والأدب، قد استمدت قيمتها الفنية من أهميتها الاجتماعية، فهذا بابلو بيكاسو يرسم لوحة الجورنيكا، تلك المدينة الأسبانية الجميلة التى دكها النازى فى الثلاثينيات، معبــراً عن

---

(١٧) عبدالحليم محمود، مرجع سابق، ص ٧.

(١٨) المليجى، مرجع سابق، ص ٢٠٣.

المأساة التى عاشتها هذه المدينة، وهذا نجيب محفوظ يرسم صورة واضحة المعالم دقيقة التفاصيل للحارة المصرية بكل أحزانها وهمومها فى «زقاق المدق».. وهكذا، وغنى عن البيان أن الابداعات العلمية تمثل سمة الملاءمة للمجتمع أحسن تمثيل، فالهدف النهائى للعالم المبدع، أن يستفيد مجتمعه، أو البشرية عموماً، من اختراعه أو اكتشافه، سواء تمت هذه الاستفادة فى حياته، ليسعد بها، أو حتى بعد أن يفارق الحياة.

ويعترض بعض الباحثين فى علم الجمال(*) وفلاسفته، على سمة ملاءمة العمل الابداعى، فيذكرون أن العمل الابداعى فى مجال الفن بالذات، له غائية ذاتية(١٩)، بمعنى أنه ليست له غاية محددة، بل إن جل غايته هو أن يظهر للجمهور، وهكذا ينبغى على العمل الفنى - لكى يكون ابداعاً - ألا يكون ملائماً (من وجهة نظرهم).

ولعل أبرز الفلاسفة الذين تحدثوا فى هذا الموضوع ايمانويل كانط (١٧٢٤-١٨٠٤)، والذى يرى أن الغائية (teleology) هى المبدأ المنظم الذى يتدخل فى كل المجالات، وهو الذى يضفى الوحدة والانسجام على عناصر عالم الطبيعة، ويضفى التآلف على قوى النفس(٢٠)، ومعنى ذلك أن الحكم على ابداع العمل الفنى (نجاحه)، تكمن فى تحقيق سمات فنية معينة فيه، بصرف النظر عن علاقة هذا العمل بالجمهور أو المجتمع.

وإذا صحت فكرة كانط عن الغائية الذاتية للعمل الابداعى، فإن هذا المبدأ ينصرف على بعض الأعمال الفنية، دون سواها، وهى التـــى

(*) هو أحد العلوم الفلسفية، وهو علم محدود بتصورات الفلاسفة للفن، وتقييمهم للجمال، ومن أشهر الفلاسفة الذين تحدثوا فى علم الجمال، سقراط وأفلاطون وأرسطو وكانط وهيجل وشوبنهاور ونيتشة وبرجسون وسارتر.

أنظر : زكريا ابراهيم، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، (القاهرة : مكتبة مصر، ١٩٦٦)، ص ص ٢١- ٢٣.

(١٩) محمد على أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٧٤)، ص ٧.

(٢٠) أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال، (القاهرة : دار الثقافة، ط٢، ١٩٨٤)، ص ٩٧.

تستمد قيمتها من ذواتها، أما بالنسبة للأعمال الأخرى فهى بالتأكيد ليست كذلك، وبالتالى لا نستطيع الاتفاق مع كانط فيما يخص الابداع الفنى على وجه العموم، لأن الاستثناء من القاعدة لا قياس عليه، ومن باب أولى ألا ينسحب هذا المبدأ على ظاهرة الابداع بوجه عام.

ولم تخرج سمات الابداع بوجه عام، عن سمتى الجدة والملاءمة، وفقاً لما وجدناه فى الدراسات السابقة، ولعل من بين أكثر السمات شمولا، ما أوردها وايزبرج (١٩٨٦)، والذى ذكر أنها أربع سمات هى أن يكون الابداع متصفاً بـ(٢١) :

أ - اللاعادية (unusualness).

ب - التناسب (appropriateness).

ج - التحويل (transformation).

د - التكثيف أو التلخيص (condensation).

وإذا كانت السمة الأولى هى الجدة، والثانية هى الملاءمة، فإن السمة الثالثة تمثل أحد مستويات الجدة عند جيلفورد، أما السمة الرابعة، والجديدة نسبياً، فالمقصود منها أن العمل الابداعى ليس وليد لحظة الابداع، وإنما هو خلاصة فكرية وعقلية، سواء لخبرات المبدع ذاته، أو من سبقوه من المبدعين الأوائل فى المجال نفسه.

وعندما ننتقل إلى سمات المبدعين أنفسهم، يمكن القول أننا لم نجد اتفاقاً عاماً حول هذه السمات، فيما طالعناه من دراسات نفسية إبداعية، على كثرتها النسبية، بل لقد وجدنا بين بعض السمات شيئاً من التناقض.

ويمكن أن نجمل سمات المبدع، التى ورد ذكرها فى أغلب هذه الدراسات، على النحو التالى : يتميز الشخص المبدع بالتفكير التخيلى والتأملى، والتلقائية فى السلوك والفكر، وحب الاستطلاع بفكر مفتوح، وروح المداعبة والسخرية، والشعور بالحرية، وتحمل المخاطرة، وتحمل غموض الموقف، والاستقلالية فى الفكر والعمل، والثورة على المعايير والأنظمة، علاوة على الاهتمام الشديد بالأمـور

(٢١) Weisburg, op. cit., p. 18.

الجمالية والنظرية، والحدسية والانطواء، مع نسبة معقولة من الذكاء، يضاف إلى ذلك التوافق البناء، والمشاركة فى الأنشطة والقيادة(٢٢).

وكان من بين المتناقضات التى لاحظناها على بعض السمات السابقة، أن يكون المبدع ثائراً على الأنظمة، وبناء فى الوقت نفسه، أو أن يكون منطوياً ومنعزلاً، ومشاركاً فى الوقت نفسه فى الأنشطة والقيادة، وأغلب الظن أن هذه السمات، هى محصلة دراسات استبطانية واستبيانية جرت على عينات من المبدعين، وقد وردت فيها هذه التناقضات، والملاحظ أيضاً أن هذه الدراسات كانت تتم على المبدعين من مجالات ابداعية مختلفة، وهنا فإن سمات المبدع سوف تختلف قطعاً من مجال إلى آخر.

خامساً : عوائق الابداع

إذا كان كل فكر ابداعى يقوم فى حقيقته على خلق نظام جديد من العلاقات بين الأشياء، فإننا نستطيع أن نفسر السبب فى المقاومة العنيدة، التى يواجهها المبدعون على مر التاريخ، وقد أثبت علماء السلوك الاجتماعى وجود نوع من المقاومة للأفكار الجديدة، وربما يسهل علينا الآن أن نفسر أسباب هذه المقاومة.

ففى الحدود التى التزمت فيها البشرية بنظام ثابت من الأفكار، والعادات التقليدية الراسخة، ينزعج الناس عند أى بادرة لإلغاء هذا النظام الثابت، وبالتالى فعلى المبدع أن يواجه مشكلتين : تنمية قدراته الابداعية من جهة، ومواجهة ردود الفعل المختلفة، التى سوف تثيرها إبداعاته من جهة أخرى.

وللدكتور عبدالستار ابراهيم (١٩٧٨) رؤية خاصة حول هذا الموضوع، فلأن المجتمع يتخذ عادة موقفاً رافضاً للمبدعين، فإن من خلال هذه المواقف الرافضة، يتشكل سلوك الرفض لدى المبدع ذاته، فيشتد رفض المجتمع، ليشتد رفض المبدع،وهكذا فى سلسلة متوالية

---

(٢٢) حول سمات المبدعين أنظر :
* الدرينى، مرجع سابق، ص ٢٢٨.
* عاقل، مرجع سابق، ص ١٥.

متصلة الحلقات(٢٢)، وكالعلاقة بين البيضة والدجاجة، لا نستطيع القول أيهما أسبق من الآخر : رفض المبدع أم رفض المجتمع، لكن الأمر المنطقى أن رفض المبدع يأتى أولا، إذ لولاه لما حدث رفض المجتمع.

ويبين التاريخ الشخصى لكثير من المبدعين فى مصر والعالم، أن كثيراً منهم قد حورب وتألم، بل سجن وتعذب، مثل أوسكار وايلد وفيلون وسرفانتس وفيرلين، ونفى بعضهم من وطنه، مثل : دانتى وابن خلدون، وبعضهم ضاع مركزه، مثل : ماكين كاتل وواطسون عالمى النفس الشهيرين، وبعضهم كاد أن يضيع منهم هذا المركز، مثل : طه حسين وعباس العقاد وابراهيم ناجى وتوفيق الحكيم، وبعضهم تعرض للموت كابن سينا والجبرتى وجان بول سارتر، وقد لا نعدم أمثلة تبين لنا أن بعضهم قد قتل بالفعل، وسقراط فى تاريخ الفكر الانسانى، لا يمكن أن يكون حالة فريدة على أى حال.

إلا أنه لا يشترط فى رأينا أن يتخذ الموقف الاجتماعى الرافض للمبدع، هذه الأشكال الحادة كالسجن والتعذيب والنفى ... ألخ، بل قد يتخذ أشكالا أقل حدة، كأن يجد المبدع أنه لا يلقى من زملائه التقدير الكافى، أو يلقى من رؤسائه الاهمال والصد والسخرية، وهى مواقف رافضة، تلائم روح العصر وطبيعة المجتمعات الحديثة.

ومع ذلك فإنه يمكن القول إن المواقف الرافضة التى يتخذها المجتمع من المبدع، لابد أن تختلف من مجال ابداعى إلى آخر، لا من العلم إلى الأدب إلى الفن فحسب، بل ربما فى المجال نفسه أيضاً، وفقاً لجرأة الأفكار الابداعية، وطبيعة المجتمع المتلقى للفكرة، وطريقة تعبير المبدع عنها، والظروف العامة المحيطة بالسياق الابداعى.

(٢٣) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ص ١٠٩، ١١٠.

الفصل الثانى
دراسات الابداع ومناهجها

مدخل

اعتمدت الدراسات السابقة فى حقل الاخراج الصحفى، على المناهج المستخدمة عادة فى الدراسات التاريخية والوصفية. وذلك فى الأغلب الأعم، فى حين اعتمد قليل منها على المناهج المقارنة. أما الدراسات التجريبية فى هذا الحقل فكانت استثناء وشذوذاً، وكان ذلك فى رأينا اتجاهاً طبيعياً، طالما اقتصرت هذه الدراسات الاخراجية على البحث فى «شكل الصحيفة باعتبارها وسيلة اتصال مطبوعة».

ولما كانت دراستنا هذه تدرس القائم بالاتصال فى الصحف، وفى تخصص دقيق داخل هذه الصحف (الاخراج الصحفى)، فإنه يصبح أمراً منطقياً أن تختلف هذه الدراسة نوعياً، عن الدراسات الاخراجية السابقة، وأن تستخدم فى الوقت نفسه مناهج وأدوات مختلفة كل الاختلاف.

والقائم بالاتصال فى عملية الاخراج الصحفى إنسان، شأنه شأن باقى البشر، له ثقافته وشخصيته ودوافعه ومظاهر سلوكه وحالته المزاجية، ومن العسير بطبيعة الحال أن نعزل كل هذه المتغيرات عن عمله بالاخراج، لاسيما وأن هذا العمل فنى فى المقام الأول، يتأثر - ضمن ما يتأثر به من عوامل - بطبيعة المخرج ذاته.

لذلك كان أمراً مقضياً، أن تعتمد دراستنا على المناهج والأدوات البحثية، المستخدمة فى الدراسات النفسية، والتى سبقنا إلى استخدامها باحثون كثيرون، تخصصوا فى دراسة نفس الانسان وسلوكياته، بكل ما تحمله هذه النفس من تعقيد، وبكل ما تشمله هذه السلوكيات من تناقضات وغوامض.

ومن الأمور التى دفعتنا إلى سلوك هذا الاتجاه، نحو الاستفادة من هذه الدراسات النفسية، أن موضوع الابداع باعتباره إحدى الظواهر النفسية، قد شغل نفراً غير قليل من علماء النفس، وإن كان لم يبدأ بصورة جدية وجماعية منظمة، إلا ابتداء من النصف

الثانى من القرن العشرين، وهو تاريخ متأخر، بالنسبة لمجالات الدراسات النفسية الأخرى.

ولأننا لا نستطيع أن ننهل من الماء، قبل النزول فى البئر، فقد كان لزاماً علينا أن نتعرف على الدراسات السابقة فى مجال الابداع، كيف نشأت وتطورت، إلام كانت تهدف، وما هى مشكلات البحث فيها، ثم ما هى المناهج والأدوات البحثية، التى استخدمها هؤلاء الباحثون، ما صلتها بمناهج الدراسات الانسانية والاجتماعية بوجه عام، وبمناهج الدراسات النفسية بوجه خاص، توطئة لتحديد المعايير التى نستطيع بناء عليها، أن نستفيد من هذه المناهج والأدوات، إذا ثبت لدينا أنها تصلح لموضوع دراستنا بالذات.

ونظراً لحداثة اعتماد الدراسات الصحفية عموماً، والاخراجية خصوصاً، على المناهج والأدوات للدراسات النفسية، فقد آثرنا أن نخصص لعرض الدراسات الابداعية السابقة - نشأتها وتطورها وأنواعها ومناهجها - فصلا كاملا، حتى يمكن التعمق فى تفصيلاتها ودقائقها.

المبحث الأول : نشأة دراسات الابداع وتطورها

الغريب فى أمر الدراسات العلمية النفسية، التى تركزت حول موضوع الابداع، أنها بدأت فى وقت متأخر جداً، بالنسبة للدراسات التى تناولت موضوعات نفسية أخرى، والأغرب من ذلك، أنها تأخرت تأخراً ذا معنى، بالنسبة لقيام الانسان بالنشاط الابداعى فى مختلف المجالات، منذ أن خلق الله الأرض ومن عليها.

فوفقاً لمفهوم الابداع، كما شرحناه تفصيلا فى الفصل السابق، يعتبر انسان العصر الحجرى مثلا مبدعاً على نحو ما، لقد كان يستغل بعض ما وهبته له الطبيعة، فى بعض الأعمال التى يعجز عنها بيديه، كالأحجار أو أغصان الأشجار ... ألخ، وكان يخترع من بعض الثمار - كجوز الهند - أوانى لتناول الطعام والشراب ... ألخ، وعلى جانب آخر فإن جدران المعابد والمسلات فى العصر الفرعونى مثلا، تحمل لنا أعمالا فنية راقية، بمقاييس ذلك العصر، تحقق الجدة والملاءمة، أى أن تصرفات الإنسان البدائى الأول، كانت ابداعية بلا جدال.

وبتطور تاريخ الفكر الانسانى وحضارة العالم، وصلنا إلى العصور الوسطى، التى قدم فيها العرب المسلمون علماً وأدباً وفناً لا يجارى، وتبعهم فى ذلك الأوربيون، الذين فجروا الثورة الصناعية الكبرى، بكل ما حملته من اكتشافات واختراعات فى كافة المجالات، وشهدت قارتهم فى الوقت نفسه أعمالا فنية عظيمة بكل المقاييس من تصوير ونحت وموسيقى ... ألخ، وكلها أعمال ابداعية، تحمل كل سمات الابداع ومظاهره.

ورغم كل ذلك، ورغم تطور طرق القياس والتجريب فى علم النفس الحديث، ظل موضوع الابداع خافياً على أصحاب هذا العلم، أو لنقل بتعبير أدق، أنه ظل «مخفياً» عليهم، لأسباب عديدة، تتصل بالأفكار السائدة فى ذلك الوقت، وبطبيعة النشاط الابداعى ذاته، وبقدرات علماء النفس فى وقت معاً.

فالذى لا شك فيه أن شيوع الأفكار الخرافية والوهمية فى

مجال الابداع، قد أجل إقدام علماء النفس على تناول الظاهرة الابداعية، وفق مقتضيات المنهج العلمى، وقبل أن نخوض فى بعض هذه الأفكار، فإنه من الطريف أن نذكر، أن اقتحام علماء النفس لمجال الابداع بالبحث والدراسة، كان يعتبر فى ذلك الوقت نوعاً من الابداع . ذلك أن مجرد التفكير فى دراسة الظاهرة الابداعية، كان يلقى السخط والاحتجاج من الكثيرين، الذين كانوا يتوقعون أنه نتيجة دراسة الابداع، فإن المسلمات سوف تختلف، وتصبح قوالب التفكير الجامدة، عندئذ موضوعاً للبحث، وهو ما كانوا يرفضونه بشدة، ولم يكن هذا الرفض، إلا تسليماً بان تفكير العلماء فى دراسة الابداع، هو فى حد ذاته إبداع، لأنه يقدم الجديد، الذى لا يمكن بناؤه، إلا بهدم القديم.

ومن بين هذه الأفكار الخرافية الوهمية، ما كان يشاع وقتها، من اختلاف المبدع - سواء كان عالماً أو فناناً - عن غيره من البشر(١)، وجاء هذا الرأى بتأثير من بعض فلاسفة اليونان ثم العرب بعد ذلك، من أن العبقرية هبة مقدسة، جاءت إلى العبقرى من العالم الإلهى، فالمبدع لا يشبه غيره، لأنه ملهم من قوة عليا، ومطلع على كثير من الخفايا المقدسة(٢).

هكذا فهم أفلاطون مثلا العبقرية، وهكذا صورتها الأساطير القديمة، التى كانت «تصور أورفيوس ينطق الشعر كأنه عبارات الحكمة، يتلقاها من الآلهة، وكذلك صورت ويدالوس المثال، يصنع من الحجر ما ينطق، ومن الخشب أجنحة تطير»(٣).

أدت هذه الأفكار وغيرها - مما يضيق المجال عن ذكره - إلى التضييق من مجال النشاط الابداعى وفاعليته، فصار مقترناً بالفن والأدب، دون العلم، فرومانتيكيو القرن التاسع عشر على وجه الخصوص، كانوا ينظرون إلى الابداع، على أنه يقترن بالاخلاص

(١) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٢) محمد عزيز نظمى سالم، الابداع الفنى، (الاسكندرية : مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٥)، ص ٤٥.

(٣) أميرة مطر، مرجع سابق، ص ١٣.

للجمال(٤). وكانت النتيجة، أن صاغ المفكرون تعريفات غامضة لهذه الظاهرة الانسانية الفريدة، فى ضوء مفاهيم مثل : الوعى والامتداد والاحساس بالمعنى والشعور الخيالى والكونى(٥). وغير ذلك من مفاهيم تصعب ترجمتها إلى وقائع أو ظواهر علمية، يمكن ملاحظتها.

وحتى عندما اتجه نفر قليل من علماء النفس، إلى التفكير فى دراسة الابداع، واجهتهم بعض المعتقدات العلمية الخاطئة عن الابداع، والتى نشأت أيضاً بتأثير من بعض الفلاسفة، الذين تشككوا وشككوا فى قدرة الانسان على إدراك كنه عملية الابداع، بل قال بعضهم - كالفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون - إن دراسة الابداع تشوهه وتفسده(٦)، كما قال الفيلسوف الألمانى كانط فى كتابه (نقد الحكم) : «إن الابداع عملية طبيعية تخلق قوانينها الخاصة، وأن الفعل الابداعى يخضع لقوانين لا يمكن التنبؤ بها، ومن ثم فإنه لا يمكن تعليم الابداع تعليماً منظماً»(٧).

هذا عن الأفكار والمعتقدات القديمة البالية، التى بنيت فى أحضان الفلسفة، والتى نتجت عن طبيعة النشاط الابداعى ذاته، أما عن العوامل العلمية، التى أعاقت البدء فى دراسة الابداع بشكل علمى منظم، فقد ساد اعتقاد بين بعض علماء النفس - وبتأثير من بعض الفلاسفة أيضاً - مؤداه أنه من العسير أن ندرس الابداع دراسة علمية جادة، لأن هذه الدراسة - إذا تمت - لابد أن تعتمد على ملاحظة المبدع لنفسه، لكى يروى بعد ذلك تفاصيل تجربته(٨)، الأمر الذى يعلق عليه كانط بقوله : «إن القوى النفسية عندما تعمل، فإن المرء لا يلاحظ ذاته، فإذا لاحظها توقفت هذه القوى»، وبقوله أيضاً فى موضع آخر : «لا يمكن أن نفكر، وأن نتأمل فى التفكير فى وقت

---

(٤) محمد عزيز، مرجع سابق، ص ٤٥.
(٥) عبدالستار، مرجع سابق، ص ٣٤.
(٦) عبدالحليم، مرجع سابق، ص ٢٧.
(٧) محمد عزيز، مرجع سابق، ص ٥٦.
(٨) جوردون وستلاند، مشكلة الابداع الفنى، ترجمة سمار جبران، (الكويت : مجلة الفكر المعاصر، ٦٨، ١٩٧٠).

واحد»(٩)، وكذلك ما كان يردده برجسون من أن الابداع حياة، فإذا حاولنا تحليله، انفرط عقده منا ومات(١٠)، وقريب من هذا اعتقاد كثير من الفنانين منذ زمن بعيد، أن العمل الفنى موهبة، يمكن فقدانها، إذا تحدث الفنان عن أسرارها.

كذلك قيل إنه يصعب إقامة محك عملى أو دليل موضوعى للابداع، لأن الأفعال البارعة نادرة وعارضة، ومن ثم تبرز صعوبة ملاحظتها والتنبؤ بها، من ناحية بقاء هذه الفروق بين الأفراد، فى القدرة على الابداع من جهة، واختلاف ايقاعات الابداع من فرد إلى آخر، ومن وقت إلى آخر، من جهة أخرى(١١).

ولم تفت هذه الاعتراضات والصعوبات فى عضد العلماء والباحثين الشغوفين بدراسة الابداع، إذ تمكنوا من ملاحظة السلوك الابداعى فى عدد من الأعمال المتفاوتة المستوى، من وجهة نظر النقاد المتخصصين، وقارنوا بين ممارسة السلوك فى كل هذه الحالات، وخرجوا من هذه المقارنات بإمكان إقامة محكات موضوعية لدرجة الابداع لدى الأفراد، وإمكان التنبؤ بالأداء الابداعى قبل حدوثه، ومعرفة المراحل والظروف التى ينشط فيها التفكير المبدع، وتلك التى يتعثر فيها(١٢).

كذلك أدى امتداد اسلوب التفكير العلمى فى العلوم الطبيعية، إلى علم النفس، إلى بزوغ شجاعة النظر بطريقة علمية إلى كل أنواع نشاط العقل الانسانى، وإمكان دراستها دراسة علمية، مع اختيار الأساليب الملائمة لهذه الدراسة، وهو ما سوف يتضح فى المبحث الثانى من هذا الفصل بإذن الله.

ومع ذلك، فقد وقع الباحثون المهتمون بالابداع، فى خطأ تركيزهم على بحوث التعليم فى دراساتهم الأولى، والطريف أن هـذه

---

(٩) عبد الحليم، مرجع سابق، ص ٢٩.
(١٠) جوردون وستلاند، مرجع سابق.
(١١) المرجع السابق.
(١٢) المرجع السابق.

البحوث قد جرت على حيوانات دنيا - كالفئران والقطط والأرانب والكلاب - حيث لا توجد غالباً علامات الابداع، ومن هنا واجه الباحثون صعوبة كبيرة فى تفسير سلوك الاستبصار، الذى يحدث للحيوان، عندما يدرك بشكل مفاجىء ومباشر، حل المشكلة التى تواجهه، مما يشبه فى بعض جوانبه السلوك الابداعى(١٣).

وإذا كان من الصواب أن نقول إن الفعل الابداعى حالة من حالات التعلم، لأنه يمثل تغيراً فى السلوك، يرجع إلى التنبيه والاستجابة(١٤)، فقد كان لزاماً على أصحاب النظرية الشاملة فى التعليم، أن يضعوا نصب أعينهم كلا من الاستبصار والنشاط الابداعى.

وكما سبق أن ذكرنا فى الفصل الأول، فقد وقع بعض الباحثين أيضاً، فى خطأ الخلط بين الابداع والذكاء، ومن هنا كانوا يطلقون مصطلح (عبقرى) على الشخص، الذى يسجل درجات عالية جداً فى الاختبارات التى تقيس الذكاء(١٥)، حتى جاء تيرمان فى منتصف القرن تقريباً، لينقض هذه النظرية ويدحضها، بالدليل العلمى، القائم على التجربة العملية.

ولعل دراسات عالم النفس الانجليزى فرانسيس جولتون Galton (١٨٦٩)، هى التى لفتت أنظار علماء النفس الآخرين، إلى ضرورة دراسة الابداع(*)، صحيح أنه لم يتناول فى دراساته وأبحاثه هذه الظاهرة النفسية المعقدة بشكل مباشر، ولكنه حاول جدياً أن يفهم العمليات العقلية، التى ينتج بواسطتها العباقرة أفكارهم الجديدة، ولذلك اتجه بفكره وجهة محددة، نحو قياس العوامل الوراثية للانجاز الابداعى(١٦)، ورغم أن دراسات جولتون تعتبر الآن من كلاسيكيات

(١٣) John Whitehead, op. cit., p. 391.

(١٤) جوردون وستلاند، مرجع سابق.

(١٥) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ص ١١، ١٢.

(*) نشر جولتون أفكاره فى كتابه الشهير (العبقرية الموروثة).
أنظر : مصطفى سويف، دراسات نفسية فى الفن، (القاهرة : مطبوعات القاهرة، ١٩٨٣)، ص ٦٨.

(١٦) Whitehead, op. cit., p. 392.

علم الوراثة، ورغم أنه أخفق فى الوصول إلى نتائج قاطعة(١٧)، فإن دراساته على أى حال قد نبهت الباحثين التاليين له إلى أهمية الابداع، فى الدراسات النفسية.

وظلت بحوث الابداع ودراساته، تعتمد على عدد من المحاولات الفردية، التى كانت أقرب إلى الاجتهادات، من روادها العالم الفرنسى أرمان ريبو، وتبعه بعد ذلك ديربورن (١٨٩٨)، ثم تشاسيل (١٩١٦)، واندروز (١٩٣٠)، ثم ويلش (١٩٤٦)، وتيرمان (١٩٤٨)، وكما نرى أن عدداً غير قليل من السنوات، كان يفصل فى العادة بين كل محاولة جادة وأخرى، حتى جاء جيلفورد أبو الابداع الحديث.

ويمثل عام ١٩٥٠ نقطة البدء الهامة، لسيل جارف من البحوث، التى كرسها القائمون عليها لدراسة الابداع، وقد أعطى جيلفورد إشارة البدء للعلماء والباحثين، وذلك فى الخطاب الرئاسى، الذى ألقاه فى جمعية علم النفس الأمريكية (١٩٥٠)(١٨)، وقد توالت البحوث بعد هذا التاريخ بشكل مكثف، حتى قاربت فى السنوات الأربعين التالية لهذا التاريخ (١٩٩٠) على تخطى الألف بكثير.

وإلى جانب اهتمام جيلفورد نفسه بدراسة الابداع وبحوثه التالية، اقتحم الميدان عدد آخر من كبار الباحثين فى علم النفس، نخص منهم على سبيل المثال، وليس الحصر : تورانس وتايلور وليتون وماير وماسلو وميدنيك وروجرز وفيناك ووالاس وروسمان وسيمبسون وكلوبفر وفوكس ... وغيرهم.

أما فى مصر، التى كانت أولى الدول العربية، التى تقتحم مجال دراسة الابداع من الناحية النفسية، فقد كان مصطفى سويف هو رائد هذه الدراسات (١٩٥٩)، وهو تاريخ - كما نرى - يقترب كثيراً من تاريخ بداية الاهتمام الجدى والمكثف بالابداع، فى الولايات المتحدة والدول المتقدمة الأخرى، وقد أشرف سويف على عدد كبير من بحوث الابداع فى جامعة القاهرة، وأخرجت لنـا هذه البحوث -

---

(١٧) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ١٢.
(١٨) المرجع السابق، ص ١٥.

وأخرى غيرها - أسماء لامعة فى هذا المجال، نخص بالذكر منهم على سبيل المثال : عبدالحليم محمود، عبدالستار ابراهيم، مصرى حنورة، سلوى الملا، ناهد رمزى، صفوت فرج، حسن عيسى، شاكر عبدالحميد ... وغيرهم.

وفى رأينا، فإنه كان مقدراً لعلم النفس الحديث أن يشهد هذا الاهتمام العالمى الكبير بدراسة الابداع، حتى ولو كان جيلفورد قد انتقل إلى الرفيق الأعلى قبل عام ١٩٥٠، ففى منتصف القرن العشرين، كانت الظروف والأوضاع الدولية، وكذا المحلية، تشير إلى أن الاهتمام بالابداع بوجه عام، ضرورة حتمية، ذلك أن صعوبة المواجهة بين العملاقين الشرقى والغربى، ودخولهما الحرب الباردة، كان يعنى ببساطة أن يتخذ صراعهما مجالات أخرى، غير المواجهة العسكرية المسلحة، ليصبح صراعاً فى العلم والتكنولوجيا وغزو الفضاء، على سبيل المثال، الأمر الذى لم يكن مقدراً له أن يتم، إلا بالنظر فى كيفية تربية المبدعين وتطوير ابداعاتهم فى هذه المجالات(١٩).

كما أن العالم صار يمر - منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية - بعدد من المشكلات الضخمة والمعقدة : سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، كمواجهة الانفجار السكانى فى بعض الدول، ومواجهة الندرة السكانية فى دول أخرى، وكيفية الحفاظ على السلام، وتوفير العمالة الكاملة للمواطنين، كل هذه المشكلات دفعت العالم دفعاً إلى الاهتمام بالابداع، الذى يمكن أن يجد حلولا مناسبة(٢٠)، والدليل على ذلك أن دراسات الابداع النفسية، لم تقتصر على شرق أو غرب، رغم تعاظم الاهتمام الأمريكى بها، فنجد باحثين كثيرين قد خاضوا المجال نفسه بكل من الاتحاد السوفيتى، وتشيكوسلوفاكيا وانجلترا وفرنسا وألمانيا الغربية (فى ذلك الوقت) والسويد ... ألخ(٢١)(*).

---

(١٩) عبدالحليم محمود، مرجع سابق، ص ص ١٥، ١٦.

(٢٠) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ١٤.

(٢١) عبد الحليم محمود، مرجع سابق، ص ٢١.

(*) قدر الأمريكيون مثلا أنهم فى خلال السنوات القادمة حتى نهاية هذا القرن، سوف يكونون فى حاجة إلى ثلاثة أمثال عدد العلماء والمهندسين، والأمر نفسه بالنسبة للأدباء والفنانين.

وقد نتصور من استعراض أسماء هذه الدول، أن مواطنيها وحكوماتها لا تعانى من أية مشكلة، إذ أنها قطعت شوطاً كبيراً على طريق التقدم، ولكن ثبت أنه حتى فى هذه الدول، فإن هناك حاجة متزايدة إلى ابتكار الحلول المختلفة والمناسبة، للمشكلة التى تؤرق العالم المتقدم، والتى تتمثل فى الملل، الناتج عن رفاهية استخدام التكنولوجيا الحديثة.

ولم يقتصر الاهتمام بدراسات الابداع، للأسباب السالف ذكرها، على انكباب عدد كبير من الباحثين، على البحث فى هذه الظاهرة فقط، بل تجلى ذلك أيضاً فى صدور الدوريات العلمية المتخصصة فى هذا الموضوع، نخص بالذكر منها «مجلة السلوك الابداعى» (The Journal of Creative Behaviour)، التى صدرت بالولايات المتحدة عام ١٩٦٧، وتجلى كذلك فى المؤسسات، التى أنشئت خصيصاً بهدف تنمية الابداع بين المواطنين الأمريكيين، وحل المشكلات التى تعترض سبيل ابداعهم، كمؤسسة «التربية المبدعة»، ومؤسسة «حل المشكلة الابداعية»، اللتين أنشأهما الكس اوزبورن Alex Osborn، وقد عملت الأخيرة فى نطاق جامعة نيويورك(٢٢).

ومما يعطى مؤشراً نحو جدوى الاهتمام بالجهود العلمية فى مجال الابداع، أن ما يقرب من عشر مؤسسات أمريكية، قد اضطلعت بتمويل هذه الجهود والانفاق عليها، وتجدر ملاحظة أن أربعاً من هذه المؤسسات، تعمل فى نطاق الجيش الأمريكى، وما أطلق عليه فيما بعد «حرب النجوم»، وهى : القوات الجوية، إدارة الملاحة الجوية والفضاء، مكتب بحوث البحرية الأمريكية، أجهزة الأمن والدفاع، هذا إلى جانب مؤسسة روكفلر، ومعهد ماساشوستس للتكنولوجيا ... وغيرهما(٢٣).

هذا إلى جانب المؤتمرات العلمية العديدة، التى عقدتها كثير من الجامعات الأمريكية ومراكز البحوث، سواء منها المهتمة بالابـــداع

(٢٢) عاقل، مرجع سابق، ص ١٥.

(٢٣) عبدالحليم، مرجع سابق، ص ٢٣.

مباشرة بوجه عام، أو تلك المهتمة بتطوير العملية التعليمية فى الولايات المتحدة، وهذه الجهود كلها مسخرة للبحث عن طرق تنمية الابداع فى مختلف المجالات.

المبحث الثاني : الدراسات السابقة في الابداع

أثمر الاهتمام العالمي الحديث بدراسة الابداع من الوجهة النفسية - كما رأينا - كماً كبيراً من البحوث والدراسات الجادة، التي تعتبر خير معين لأي باحث في الموضوع نفسه، على تكوين خلفية علمية شاملة ومتكاملة عن هذه الظاهرة، وتحديد مشكلة بحثه تحديداً دقيقاً وواضحاً، وصياغة فروضه الأساسية التي ينطلق منها، وإثارة التساؤلات البناءة، التي يسعى البحث في آخر الأمر إلى الاجابة عليها، وربما الأهم من ذلك كله أن هذه الدراسات تمد الباحث بأهم المناهج التي اتبعها هؤلاء الباحثون للوصول إلى نتائجهم، والأدوات العلمية التي استخدموها لجمع المعلومات والبيانات والحقائق، عن الموضوع محل البحث.

ولأننا ندعي ريادة ما لدراستنا هذه، في ميدان الدراسات الصحفية عموماً والاخراجية خصوصاً، فقد رأينا أن من واجبنا أن نعرض لأهم الدراسات السابقة في موضوع الابداع، بشيء من التفصيل، خاصة وهو مجال جديد تماماً، بالنسبة للباحثين في الصحافة، وحتى يستفيد أصحاب الدراسات التالية بإذن الله، أكبر استفادة ممكنة.

وحرصاً على تحقيق الفائدة المرجوة من عرض الدراسات السابقة، رأينا أن ينقسم الحديث عنها : سرداً وتحليلا وتقويماً، إلى مرحلتين، وفقاً للاستفادة العلمية الفعلية منها، تهتم أولاها بالدراسات التي تقدم للباحث خلفية علمية عريضة وشاملة عن موضوع الابداع، والخلاصات النظرية التي توصلت إليها هذه الدراسات، في حين تهتم المرحلة الثانية بالدراسات التطبيقية التي تمت بالفعل على الابداع والمبدعين، وصولا إلى المناهج البحثية التي اتبعها الباحثون السابقون في دراساتهم، والأدوات التي استخدموها بالفعل.

وتعمدنا عند عرض الدراسات السابقة، أن نبدأ بتلك التي أجريت باللغة العربية، وغالبيتها تمت في مصر، على أساس إيماننا المطلق بخصوصية الابداع المصري في مختلف المجالات، واختلافه عن الابداع الأوربي أو الأمريكي، وهو أقرب إلى مجال بحثنا هذا.

وثمة ملاحظة مهمة لابد من ابدائها هنا، وهى أن القارىء سوف يلحظ تكراراً مقصوداً لبعض الدراسات، فيما بين مرحلتى العرض، وهذا يعنى أن الباحث قد استفاد بها فى كلا الغرضين : الخلفية النظرية، ثم المناهج والأدوات، ولن يكون تكرارها متشابهاً، وإنما سنركز فى عرضها بكل مرحلة، على الاستفادات العلمية المحققة من ورائها.

أولا : الدراسات التى تقدم الخلفية النظرية

من الناحية الكمية فإن عدد الدراسات التى أجريت حتى الآن على الابداع، يتضاعف سنة بعد أخرى، منذ أن بدأت بصورة جادة فى عام ١٩٥٠، أما من الناحية الكيفية فقد ركزت هذه الدراسات على ست زوايا رئيسية، تشمل الموضوعات الابداعية المدروسة، وذلك على النحو التالى :

أ - دراسة التفكير الابداعى من حيث علاقته بظروف البيئة المحيطة بصاحبه، وقد درس الباحثون أنواعاً مختلفة من البيئة الاجتماعية، كالعائلة بمعناها الضيق، والصداقة المحدودة، والزمالة فى العمل، وأنماط العلاقات بالرؤساء، والبيئة بمعنى الاطار الحضارى.

ب - دراسة التفكير الابداعى من حيث علاقته بسائر سمات الشخصية، وكان السؤال الرئيسى فى هذه الطائفة من البحوث يدور حول ما إذا كان ارتفاع مستوى النشاط الابداعى عند الشخص، يصحبه بالضرورة بروز خصال معينة فى شخصيته، لا تبرز على هذا النحو، عند غيره من ضعاف الابداع.

ج - البحث فى خصائص النتيجة أو الأثر العلمى أو الفنى ... ألخ، الذى ينتجه الشخص المبدع، ما الذى يميز هذا الأثر عن غيره من الآثار العلمية والفنية التى لا نصفها بالأصالة؟.

د - البحث فى العناصر الأساسية (العقلية والوجدانية)، التى تسهم فى النشاط الابداعى، بعبارة أخرى تشريح التفكير الابداعى، وتحليله إلى عوامله الأولية.

هـ - دراسة الابداع من حيث هو عملية ذات اتجاه معين، وتمر

بمراحل معينة، إلى أن تصل إلى هدفها السيكولوجى المقدر لها.

و - دراسة التفكير الابداعى من زاوية النمو والارتقاء فى الفرد، منذ طفولته المبكرة، وحتى سن الرشد.

وفيما يلى عرض سريع لأهم الدراسات التى تحقق لنا تكوين الخلفية العلمية عن موضوع الابداع، وأهم الإفادات المباشرة أو غير المباشرة من كل منها :

(١) دراسة مصطفى سويف، حول : «الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة»، ورغم أن هذه الدراسة قد نشرت لأول مرة عام ١٩٥٩، فقد استعنا بطبعتها الثانية الصادرة فى ١٩٧٠ عن دار المعارف، وإلى جانب ما تقدمه لنا الدراسة من معلومات حول تعريف الابداع وأنواعه ومراحله ومعوقاته، وكذلك القدرات الابداعية بوجه عام، فإن القارىء لها يجد أيضاً فى فصولها المختلفة، مناقشات مستفيضة عن نشأة القصيدة الشعرية، ومسارها فى عملية كلية متكاملة.

كذلك ابتكر صاحب الدراسة فى هذا الصدد، مفهوم «الوثبة الشعرية»، لكى يبين أن القصيدة لا تمضى من بيت إلى بيت، وإنما من وثبة إلى وثبة، خلال الاطار الكلى الذى ينظم الفكرة العامة للقصيدة، وترجع أهمية هذا المفهوم بالنسبة لدراستنا نحن بالذات، إلى أننا نعتقد - بالخبرة الشخصية فى الاخراج الصحفى وبالممارسة الذاتية - أن عملية اخراج الصفحة، تخضع للمفهوم نفسه، إذ لا يقوم المخرج بالتعامل مع كل خبر أو موضوع فى الصفحة على حدة - اللهم إلا فى مرحلة لاحقة من العمل الاخراجى - وإنما ينظر إلى الصفحة برمتها على أنها كل متكامل، أو على الأقل تتكون من كليات متعددة، وأنه ينتقل داخل الصفحة من كلية إلى أخرى.

(٢) دراسة عبدالحليم محمود السيد، حول : «الابداع والشخصية» (١٩٧٢)، والتى تعتمد على رسالة الماجستير، التى تقدم بها الباحث إلى جامعة القاهرة (١٩٦٨)، وكانت تحمل عنوان : «العلاقة بين القدرات الابداعية وبعض السمات المزاجية للشخصية»، وفيها يحلل الباحث العلاقات الارتباطية بين كل قدرة من القدرات الابداعيـــة،

كالطلاقة والأصالة والمرونة (أنظر : الفصل السادس من الباب الثانى من دراستنا)، بالسمات المزاجية لشخصية المبدع.

وقد حصلنا من هذه الدراسة على مفاهيم واضحة عن القدرات الابداعية المختلفة، ورغم أن ارتباط هذه القدرات بسمات الشخصية، يخرج عن أهداف دراستنا، التى تركز على الابداع كعملية process، فقد أفدنا من تأثير السمات على القدرات، عند وضع استمارة الاستخبار، التى سوف نطبقها على المخرجين الصحفيين المصريين.

(٣) دراسة عبد الستار ابراهيم محمد، حول : «آفاق جديدة فى دراسة الابداع» (١٩٧٨)، وترجع أهمية هذه الدراسة، إلى أنها تركز أكثر من غيرها على عمليتى تربية الابداع وتنميته، وذلك من خلال الاهتمام بالمبدعين فى المراحل المبكرة من طفولتهم، وحتى يدخلوا فى مجالاتهم الابداعية، كذلك يقدم الباحث فى دراسته سيلا جارفاً من الأمثلة الواقعية، حول النماذج الشهيرة من بعض المبدعين فى العلم والفن والأدب، وكيف استطاعوا الوصول إلى قمة الابداع، والعوامل التى ساعدتهم على المحافظة على هذه القمة.

(٤) دراسة مصرى عبدالحميد حنورة، حول : «الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية» (١٩٧٩)، وفيها يركز الباحث على ما يسمى بالسياق الابداعى، بعرض المتغيرات المؤثرة فى عملية الابداع، كالوسط الاجتماعى والسمات الشخصية والاستعدادات العقلية، علاوة على اهتمامه بما يسمى بمواصلة الاتجاه، بالأنواع والمستويات المختلفة لهذه المواصلة، كذلك تحدث الباحث عن فعل الابداع بين المبدع والمتلقى، وهو ما يهمنا أن نلقى الضوء عليه، فيما يتصل بالعلاقة بين المخرج الصحفى والقارىء، من خلال الصفحة المطبوعة، باعتبارها العمل الابداعى فى بحثنا.

(٥) دراسة بيفردج، حول : «فن البحث العلمى»، والتى ترجمها من الانجليزية إلى العربية زكريا فهمى (١٩٦٣)، وكانت استفادتنا من هذه الدراسة محدودة نوعاً ما، إذ اقتصرت على الفصل الحادى عشر، والذى يقدم فيه الباحث تصنيفاً ذكياً للعقول العلمية، إلى نوعين :

العقلية الحدسية، والعقلية النظامية، الأولى تتوصل إلى مكتشفاتها باستخدام الحدس والخيال، ثم تختبرها بعد ذلك، أما الثانية فإنها تتقدم ببطء، وفقاً لمراحل معينة، يستدل عليها بدقة، ويرى الباحث أن أغلب العلماء يجمعون بين بعض صفات كلا النوعين، وكلاهما ضرورى لتقدم العلم – فى رأيه – إذ أن كلا منهما يكمل الآخر.

(٦) دراسة فاخر عاقل، حول : «تربية الابداع» (١٩٨٢)، والباحث سورى الجنسية، يعمل استاذاً لعلم النفس بجامعة دمشق، وله مؤلفات عديدة فى علم النفس بصفة عامة، كما أن له مساهمات علمية فعالة، بالكتابة فى عدد من المجلات، تحليلات نفسية قيمة.

وقد أفدنا من هذه الدراسة فى عرض الباحث للجهود العلمية المبذولة فى مجال دراسات الابداع، وأهم ما يلفت النظر، أن الباحث يعرض لهذه الدراسات، وفقاً لأسماء أصحابها، وليس وفقاً لعناصر السياق الابداعى مثلا، فهو يدرس ويحلل آراء جيلفورد وتورانس وماكينون وغيرهم، وقد وقفنا من قراءة الدراسة، على الكثير من المفاهيم النفسية الخاصة بالابداع، واختلاف آراء المدارس النفسية المختلفة فى عناصر الابداع وأهميتها.

(٧) دراسة عبدالرحمن محمد عيسوى، حول : «سيكولوجية الابداع» (بدون تاريخ)، وترجع أهمية هذه الدراسة، إلى تركيز الباحث على تربية التفكير الابداعى وتنميته لدى المبدعين، ولكن الاختلاف الأساسى بينها وبين دراسة عبدالستار ابراهيم، فى تركيز عيسوى على الجوانب المختلفة من تنمية الابداع، كالجانب العقلى والجانب العلمى والجانب النفسى، ويربط هذه الجوانب بالأصول الاسلامية للابداع العلمى والفنى.

(٨) دراسة أميرة حلمى مطر، حول : «فلسفة الجمال» (١٩٨٤)، وقد اقتصرت استفادتنا من هذه الدراسة على الفصل الأول منها، والذى تعرض فيه المؤلفة للتفسيرات اليونانية القديمة للإلهام والفن وللابداع، كما عمرت الدراسة بآراء بعض الفلاسفة فى الفن والابداع، وتقييم الأعمال الفنية، مثل برجسون وكانط وفولتير وهوجو، اضافة إلى

عرض الباحثة لأهم الانتقادات الفلسفية لدراسة الابداع بشكل علمى منظم، من الناحية النفسية.

(٩) دراسة شاكر عبد الحميد، حول : «العملية الابداعية فى فن التصوير» (١٩٨٧)، وقد ركز الباحث فى دراسته على الدافعية الابداعية، وقدم عرضاً ممتعاً للنظريات المفسرة للابداع، كالتحليل النفسى والجشتلط وغيرهما، ثم شرح تصوره الخاص للعملية الابداعية بكافة مكوناتها.

(١٠) دراسة محمد عزيز نظمى سالم، حول : «الابداع الفنى» (١٩٨٥)، والتى يعرض فيها الباحث لبعض نظريات الابداع، كالنظرية العقلية والنظرية الحدسية، باحثاً عن أصول هذه النظريات عند كانط وهيجل وراسكين وكروتشة، حتى يصل إلى جان بول سارتر، كما تقدم الدراسة كذلك بعض الأسس الفلسفية والمنطقية للابداع، كالصورة والمادة والتعبير، وكذلك الرؤية الفلسفية للطلاقة الابداعية فى التعبير الفنى.

(١١) دراسة محمود البسيونى، حول : «الفن فى القرن العشرين» (١٩٨٣)، وفيها يعرض الباحث لأهم التيارات والمذاهب الفنية، التى عرفها العالم طوال هذا القرن، وقد اقتصرت استفادتنا من هذه الدراسة، على التعرف على آراء بعض الفنانين التشكيليين فى عملية إنتاج أعمالهم الفنية، ونخص بالذكر منهم : بيكاسو وفان جوخ وموندريان.

(١٢) كتاب طارق الشريف، حول : «الفن واللافن» (١٩٨٣)، والمؤلف سورى الجنسية، يتضمن كتابه - ولا نقول دراسته - ستة عشر مقالا، لا تربط بينها رابطة منهجية، ولكنها تتحدث جميعها عن الفن التشكيلى، لذلك اقتصرت استفادتنا من هذا الكتاب، على بعض المقالات دون غيرها، كالمقال الأول بعنوان «الفن واللافن»، والذى يقدم فيه الكاتب التعريفات المختلفة للفن ومفهوم العمل الفنى، والمقال السادس بعنوان «النقد الفنى : دراسة تحليلية»، والذى يقدم فيه الكاتب رؤيته لأسس النقد الفنى، كما تمارس فى المجتمعات العربيـة،

وكذلك المقال العاشر بعنوان «الرمزية بين الأدب والفن»، ويعرض فيه الكاتب الدور الذى يلعبه العمل الفنى أو الأدبى فى تقديم الرموز الموحية، لبعض المعانى الكامنة لدى الانسان المعاصر.

والى جانب هذه الدراسات، التى بحث أصحابها فى الابداع، من قريب أو من بعيد، فقد استفدنا كذلك من عدد من الدراسات فى علم النفس بصفة عامة، لا فى الابداع بصفة خاصة، وقد اقتصرنا فى الاستفادة من هذه الدراسات، على تلك التى خصص أصحابها فصلا أو أكثر للابداع، فى أى مجال من مجالاته، وأهم هذه الدراسات :

(١) دراسة يوسف مراد، حول : «مبادىء علم النفس العام» (١٩٦٢)، ويقدم الباحث فى الفصل الخاص بالابداع التعريفات المختلفة لهذه الظاهرة النفسية، وأهم الدوافع الداخلة فيها، كما تعرض هذه الدراسة لبعض المفاهيم النفسية المرتبطة بالابداع كالتفكير والادراك والذكاء والتخيل والاحباط والكف والتوتر والانفعال والذاكرة، وذلك عبر فصول الدراسة جميعها.

(٢) دراسة حسين الدرينى، حول : «المدخل إلى علم النفس» (١٩٨٥)، والتى ينظر فيها الباحث إلى عملية الابداع، على أنها (ابتكار)، ويعرض فيها للعوامل المساعدة على الابداع، والعوامل المعوقة، فى ضوء مدرسة التحليل النفسى، كما أفدنا من هذه الدراسة فى التعرف على بعض المفاهيم المرتبطة بالابداع، كالاستعداد والتحصيل والفروق الفردية، والتكيف الاجتماعى.

(٣) دراسة حلمى المليجى، حول : «علم النفس المعاصر» (١٩٨٥)، والتى يبحث صاحبها فى الفصل الذى خصصه للابداع فى المراحل التى تتكون منها العملية الابداعية، وطرق التعرف على هذه المراحل، بالإضافة إلى تقديم بعض المفاهيم النفسية، الداخلة فى صميم دراستنا، كالخبرة والموهبة والثقافة والشخصية والاستدلال والذكاء والانتباه والتخيل والاكتساب.

(٤) دراسة عبدالرحمن محمد عيسوى، حول : «اتجاهات جديدة فى علم النفس الحديث» (١٩٨٢)،وفيها يعرض المؤلف للمدارس المختلفة

لدراسة الابداع، ضمن الظواهر النفسية المدروسة، ويركز بصفة أساسية على التحليل العاملي والاستبطان، كما يقدم في الفصل المخصص للابداع القدرات الابداعية، التي يمكن قياسها لدى الشخص المبدع.

ولم تقتصر استفادتنا من الدراسات السابقة المنشورة باللغة العربية، على الكتب المتخصصة في الابداع، أو في علم النفس بعامة، بل كانت بعض المقالات العلمية المنشورة في عدد من المجلات، ذات أهمية بالغة في إلقاء بعض الضوء على الجوانب الخفية من العملية الابداعية، ومن أهم هذه المقالات :

(١) مقال س.م.ماينى، ب.نوردبيك، تحت عنوان : «اللحظات الحرجة في العملية الابداعية والدافع للبحث»، والذى ترجمه عبدالستار ابراهيم، ونشره في المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية (١٩٧٤)، ويقدم الكاتبان في مقالهما تحليلا تجريبياً لمسار العملية الابداعية في البحث العلمى بالذات، وقد ابتكرا مفهوم (اللحظات الحرجة)، لكى يوضحا وجود فترات حاسمة في مسار البحث، باعتباره عملية ابداعية، وهما يريان أن هذه اللحظات ذات أثر فعال في تقدم البحث العلمى أو توقفه، كذلك يتحدث الكاتبان عن دور الدوافع الشخصية والمادية في هذه اللحظات الحرجة.

(٢) مقال جوردون وستلاند، تحت عنوان : «مشكلة الابداع الفنى»، والذى ترجمه إلى العربية سمار جبران، ونشره في مجلة الفكر المعاصر (١٩٧٠)، ويتحدث الكاتب في هذا المقال عن الصعوبات التى واجهت البحث في ظاهرة الابداع الفنى، ويعرض لأهم التيارات الفلسفية التى هاجمت المنهج السيكولوجى في دراسة الابداع، وخاصة من قبل بعض الفلاسفة، مثل : كانط وبرجسون.

(٣) مقال مصطفى سويف، تحت عنوان : «الأسس النفسية للتذوق الفنى»، والذى نشره في مجلة (الآداب) اللبنانية (١٩٧١)، ويتعرض الكاتب في هذا المقال إلى تقييم العمل الابداعى في مجال الفنون، من وجهة نظر المتلقى، ويناقش بعض المفاهيم النفسية المرتبطة بعملية التقييم هذه، والسياق الاجتماعى المحيط بها.

كذلك فقد استفدنا فى تكوين خلفية نظرية عامة وشاملة عن موضوع الابداع، من بعض الدراسات النفسية، التى نشرت باللغة الانجليزية، ونخص منها أهمها :

(1) Guilford, Creativity, (1950).

وتعتبر هذه الدراسة هى الرائدة بين الدراسات الحديثة للابداع، ويعرض فيها الباحث لتصوره عن أهمية الخوض فى دراسة هذه الظاهرة النفسية، ويقدم لنا تعريفات واضحة لبعض المفاهيم النفسية فى مجال الابداع، كان أكثر ما يهمنا فيها مفهومه للقدرات الابداعية، وسمات الشخص المبدع، وقد نشرت هذه الدراسة فى مجلة (علم النفس الأمريكى).

(2) Torrance, Guiding Creative Talent, (1962).

يعرض الباحث فى هذه الدراسة لبعض المناهج الممكن استخدامها فى دراسة الابداع الفنى بصفة خاصة، وهو يركز فى عدد من فصول دراسته على الموهبة الفنية، ويفترض أنها هى الأساس لميلاد الشخص المبدع، ثم يقترح فى خاتمة الدراسة بعض الأساليب النفسية والتربوية لتنمية الابداع لدى الموهوبين، ولاسيما من تلاميذ المرحلة الأولية (الابتدائية).

(3) Stein, Creativity and Culture, (1957).

يعرض الباحث فى هذا البحث المصغر، الذى نشره فى دورية (علم النفس)، للسياق الاجتماعى الذى يحدث فيه الابداع ويتطور، ووجهة نظره فى ذلك أن الاستعداد للابداع موجود عند كل الأفراد، ماداموا أسوياء، وأنه بتطوير الوسط الاجتماعى للفرد، يمكن الحصول على أفضل النواتج الابداعية، وهو يركز من بين عناصر هذا الوسط على الثقافة، فيعرفها، ويشرح تأثيراتها فى تنمية القدرات الابداعية.

(4) Kneller, The Art and Science of Creativity, (1965)

وقد اقتصرت استفادتنا من هذه الدراسة على الفصل الثالث منها، والذى يحمل عنوان «الفعل» (The Act)، وفيه يعرض الباحث

تحليلا وافياً مدعوماً بالأمثلة من مجالى الفن والعلم، للعملية الابداعية، ويركز فى هذا التحليل بشكل واضح، على أن الإلهام هو أهم مراحل الابداع، وأنه لابد من حدوثه دائماً، سواء فى الابداعات الفنية أو العلمية.

(5) Ghiselin Brewester (ed.), The Creative Process, (1952).

يقدم محرر هذه الدراسة، التى تتضمن بحوثاً مصغرة لبعض المؤلفين، تحليلا واقعياً للعملية الابداعية، ومسارها فى كل من الفن والأدب والعلم، وقد أمتعنا أن نجد عبر فصول الكتاب تقارير مختلفة لعدد من الأدباء والموسيقيين والعلماء، عن الظروف التى أحاطت بابداعاتهم، مع تقديم عدد من التحليلات القيمة لمسار عملياتهم الابداعية، وتعتبر النماذج التى تضمنها الكتاب ممثلة، من حيث أنها تشمل عدداً من أعمال القمم المشهورة فى المجالات المختلفة للابداع الفنى بالذات.

(6) Getzels, and Jackson, Creativity and Intelligence,(1962)

تكمن القيمة الحقيقية لهذه الدراسة، فى أنها تميط اللثام عن حقيقة المقولة الشائعة بالارتباط الوثيق بين الابداع والذكاء، وأنهما صنوان لا يفترقان، وينطلق الباحثان من بعض الفرضيات القديمة التقليدية، التى تبناها رجال التربية والادارة، ثم يعرضان لنتائج أهم التجارب النفسية، التى حاولت البحث عن حقيقة العلاقة بين هذين المتغيرين.

(7) Weisburg, Creativity : Genius and Myths, (1986).

يعرض الباحث فى هذه الدراسة الشيقة، للأصول التاريخية لأسطورة العبقرية، وصلتها بأنماط كل من التفكير والشخصية، ثم يقدم تحليلا وافياً لمسار العملية الابداعية فى كل من الفن والعلم، انطلاقاً من فرضية أساسية، طرحها فى مقدمة دراسته، تقول بأن ثمة علاقة مشتركة ما، بين موتسارت واينشتاين وبيكاسو، عارضاً لبعض الدراسات النفسية التى حللت أعمالهم الابداعية، وقد خرج من تحليلاته ومناقشته لها، بأن عملية الابداع فى كافة المجالات تتشابه فى

الأسس القائمة عليها، وأن الاختلافات بينها طفيفة للغاية، تنبع من خصوصية كل مجال، ومن الفروق الفردية بين المبدعين.

(8) Luthe, Creativity Mobilization Technique, (1976).

يقدم لنا الباحث فى دراسته، الجوانب المختلفة من عملية الابداع، كالجانب الفسيولوجى والجانب النفسى والجانب الوظيفى والجانب التعليمى، ثم يعرض لأهم العوامل، التى تساعد الشخص المبدع على إطلاق قدراته، كالمكان والوقت الملائمين، والظروف المحيطة، والعوامل المزاجية الأخرى، وهو فى تحليله لهذه العوامل، يعرض أمثلة ونماذج لا حصر لها، من المجالات الابداعية المختلفة، كالتصوير والموسيقى والنحت، إلا أن أهم المجالات التى تحدث عنها - من زاوية دراستنا حول الاخراج الصحفى - الابداع فى تصميم الديكور، وترجع أهمية هذا المجال، إلى أنه من المجالات الفنية التطبيقية، وهو لذلك يتشابه مع الاخراج الصحفى، فى وضع شديد الخصوصية.

ثانياً : الدراسات التى تقدم المناهج والأدوات

وهى أولا وأخيراً ما يمكن أن نطلق عليه (الدراسات التطبيقية)، والتى لا يهدف أصحابها إلى إعطاء خلفية نظرية عن أحد الجوانب الابداعية، إلا فى جزئية من كل دراسة، أما الهدف الكبير لمثل هذه الدراسات، فهو إجراء نوع من التطبيق العملى، لما طالعوه من قوانين ونظريات، على واقع ابداعى ما، سواء كان حقيقياً أم مصطنعاً.

وقد جرت عادة بعض، على أن يتصوروا أن الدراسات الأساسية، التى تقدم المعرفة النظرية البحتة، لابد وأن تسبق الدراسات التطبيقية فى أى ميدان، لأن الدراسة الأساسية تكشف عن القوانين التى تنتظم الظاهرة من خلالها، ثم يأتى البحث التطبيقى فيبين لنا كيف نستغل هذا القانون أو ذاك لمصلحتنا(١)، وهذا التصور صحيح إلى حد ما، ولكنه ليس صحيحاً على إطلاقه، وواقع الأمر أن الصلة بين نوعى الدراسات هى صلة تفاعل لا ينقطع.

---

(١) مصطفى سويف، دراسات نفسية فى الفن، مرجع سابق، ص ٧٢.

فالدراسة الأساسية قد تسبق تلك التطبيقية فى ميدان ما، ثم تأتى هذه الأخيرة فتجد العلامات على الطريق واضحة، نحو حسن استغلال هذا الوجه من أوجه الطاقة، أو ذلك البعد من أبعاد السلوك البشرى، ولكن قد يحدث العكس أيضاً، فنبدأ بعدد من الدراسات العملية التطبيقية، التى يكون الهدف منها تطويع هذا أو ذاك من جوانب البيئة المحيطة بنا، وفى خلال ذلك قد نكتشف عن غير قصد علاقة معينة، لم نكن نعرف عنها شيئاً، ولم نكن نسعى أصلا إلى الكشف عنها.

وسواء بدأ الباحثون بدراسة الحقل النظرى المعرفى، أو الحقل التطبيقى الميدانى، فلاشك أن الدراسات التطبيقية فى مجال الابداع خصوصاً، تمدنا بالمناهج البحثية والأدوات، التى يمكن أن يستعان بها فى دراسات مماثلة، فهم يعمدون إلى محاولة تقدير التطابق بين مفهومهم للابداع وقوانينه من جهة، والواقع الابداعى فى بعض المجالات من جهة أخرى، ويستخدمون لذلك المناهج التى تعينهم على تحقيق هذا الهدف، وفقاً لنوع الدراسة التطبيقية، وأسلوب تقديرهم للتطابق المذكور.

ويتراوح نوع الدراسات التطبيقية فى الابداع من الناحية النفسية، بين كونها دراسات وصفية description، وكونها دراسات تجريبية experimental، فكل دراسة تعتبر من النوع الأول، إذا كانت تقدر التطابق بين مفهوم الابداع وواقعه الفعلى، وفقاً لأساليب ممارسة المبدعين لأعمالهم فى ظروفها الطبيعية، ودون أى اصطناع، فى حين تعتبر الدراسة من النوع الثانى، إذا كانت تقدر التطابق، وفقاً لتجارب اصطناعية معملية، أى مواقف منتحلة، تضع فيها الأشخاص المبدعين، وتطلب منهم ممارسة الابداع.

ولا نستطيع القول إن أى دراسة تطبيقية، لابد وأن تنتمى إلى أحد هذين النوعين، باعتبارهما طرفى نقيض، فقد يجمع الباحث بينهما فى دراسة واحدة، وفقاً لأهدافه التى يسعى إليها، ووفقاً لطبيعة المجال الابداعى، الذى يخضعه للدراسة.

ومع أى من النوعين، أو مع كليهما، يمكن أن تكون الدراسة كذلك من نوع الدراسات المقارنة comparative، عندما يريد الباحث قياس الفروق الفردية بين الأشخاص المبدعين فى مجال معين، طبقاً لعوامل محددة يضعها سلفاً، أو عندما يحاول استخراج الاختلافات فى الأداء الابداعى، بين مجموعتين - أو أكثر - من الأشخاص المبدعين ... وغير ذلك من الحالات.

وفى كل الأنواع السابقة من الدراسات التطبيقية فى الابداع، تختلف المناهج التى يستخدمها الباحث، وتختلف بالتالى الأدوات التى يستعين بها، لجمع البيانات اللازمة والضرورية، لتحقيق أهداف دراسته، فإذا كانت من النوع الوصفي، استخدم منهج مسح أساليب الممارسة، وقد يستعين عليه بأداتى الملاحظة والمقابلة بأنواعهما، وإذا كانت الدراسة من النوع التجريبى استخدم المنهج التجريبى، مع ما يستلزمه من المعالجات الاحصائية، وفى هذه الحالة فإن الملاحظة أيضاً تكون هى أداته الرئيسية، أما فى حالة كون الدراسة من النوع المقارن، فقد يجمع عدداً من المناهج المذكورة آنفاً، وفى كل الحالات فإن منهج دراسة الحالة، يمكن أن يكون مفيداً.

وبالإضافة إلى ذلك كله، فإن تحليل المضمون كأداة بحثية بالغة الأهمية، يصبح قاسماً مشتركاً بين كل أنواع الدراسات التطبيقية، بحيث يتمكن الباحث من فحص الأعمال الابداعية ومقارنتها بغيرها، ومضاهاة ما يصل إليه من نتائج مبدئية، بخلاصة الملاحظات والمقابلات والتجارب.

هذه هى رؤيتنا للجانب المنهجى من الدراسات التطبيقية السابقة فى الابداع على نحو الاجمال، وكما ينبغى أن تكون، فإلى أى مدى حقق الباحثون السابقون كل على حدة مصداقية هذه الرؤية؟، وهل تمكن بعضهم من إضافة مناهج أو أدوات أخرى فى عدد من الدراسات، ولو كان محدوداً؟.

لقد خرجنا من مسح الجوانب المنهجية فى الدراسات السابقة، بأن هناك أربعة تيارات رئيسية، فى الدراسات التطبيقية النفسية

المعاصرة حول الابداع، سواء من تلك التى اطلعنا عليها بأنفسنا، أو من التى طالعنا عنها، وهذه التيارات هى :

التيار الأول : استخدام المنهج التحليلى : وهو يعمد إلى تفتيت ظاهرة الابداع أو تجزينها، حتى يمكن التعمق فى أحد الجوانب دون سواها، وقد لاحظنا اتباع هذا المنهج فى الدراسات التالية :

(1) Mednick, and others, Incubation of Creative Performance (1964).

(2) Maier, and others, Studies in Creativity, (1968) :
   (a) Selection Process in Recall.
   (b) Appearence of Fragmentation and Reorganization in Meaningly Associated Units.
   (c) Effect of Overlearning on Recall and Usage of Information.

(3) Csikszentmihalyi, and Getzels, Concern for Discovery : An Attitudinal Component of Creative Production,(1970)

وكان من أبرز المناهج التحليلية التى استخدمها أصحاب هذه الدراسات، منهج التحليل العاملى Factorial Analysis، والذى استخدمه علماء النفس كثيراً من قبل، ويتلخص التحليل العاملى فى وضع مقاييس معينة للابداع، واختبار وجودها فى عينة من الأشخاص، جرت العادة ألا تقل عن مائتين، ثم يتم تحديد الارتباط بين المقاييس المنتمية إلى مجموعة واحدة، والتى لا ترتبط بالضرورة بمقاييس المجموعات الأخرى، وتسمى كل مجموعة من المقاييس باسم «العامل» (factor)، ويدين السيكولوجيون لمنهج التحليل العاملى بكثير من النتائج والأفضال(٢).

وبفضل التحليل العاملى، أمكن للعلماء مثلا، اكتشاف وجود عامل عام للذكاء، أى ارتباط مقاييس الذكاء بعضها ببعض آخر،

(٢) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٢٠.

كالاستدلال وإدراك العلاقات المكانية والتجريد، أى أن الشخص الحاصل على درجة عالية فى الاستدلال، سيكون قادراً على التجريد ... وهكذا(٣).

وبعبارة أخرى فإن التحليل العاملى هو تحليل القدرة إلى عواملها المكونة لها والدافعة إليها، وكانت محاولات سبيرمان Spearman (١٩٢٢) هى أضخم محاولة، لوضع علم نفس الذكاء مثلا على أساس كمى، ويقول سبيرمان أنه لا جدوى من مناقشة وظيفة الذكاء، ما إذا كانت مفردة أو مركبة، حتى نعرف بالضبط كيف ترتبط القدرات المختلفة إحداها بالأخرى، وقد استخدم فى سبيل ذلك منهج الارتباط بين متغيرين، وقد لوحظ أن الارتباطات بين المتغيرات عند سبيرمان، كانت تنزع نحو نوع خاص من الانتظام، أمكن التعبير عنه بقانون رياضى محدد(٤).

هذا عن استخدامات منهج التحليل العاملى فى الدراسات النفسية عموماً، ولاسيما فى تطبيق اختبارات الذكاء، فماذا عن استخدامها فى بحوث الابداع السابق ذكرها؟، باختصار لقد توجه معظم الجهد فى هذه البحوث إلى الضبط التجريبى لمواقف الابداع، من خلال تحليل كل قدرة من القدرات الابداعية فى معامل علم النفس، والخروج من هذا التحليل بارتباطات معينة بين القدرات المختلفة.

وكان للباحث الفذ ارنهايم Arnheim (١٩٦٦) اعتراض مبدئى على استخدام هذا المنهج تجريبياً، على أساس أن عدم التماثل بين مواقف الابداع الطبيعية، والمواقف التجريبية المصطنعة، يوقع الباحث فى مأزق الخروج بنتائج مضللة، وغير حقيقية(٥).

التيار الثانى : استخدام المنهج التفسيرى التأملى : وهو يمد الباحث بأساس نظرى متين لعملية الابداع، من خلال مضاهاة المفاهيــم

---

(٣) ا.ل.زانجول، مدخل إلى علم النفس الحديث، ترجمة عبدالعزيز توفيق جاويد وآخرين، سلسلة الألف كتاب (١٤١)، (القاهرة : مكتبة الآداب، ١٩٥٧)، ص ص ٢٢١، ٢٢٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٣٢.

(٥) عبدالستار، مرجع سابق، ص ٢١.

والمراحل الابداعية بوجه عام، بمواقف ابداعية محددة، باستخدام الملاحظة والمقابلة، حتى يمكن الخروج بنتائج منطقية مفيدة عن المراحل الابداعية فى المواقف الجديدة، ومن أمثلة الدراسات التى استخدمت المنهج التأملى :

(1) Maslow, The Creative Attitude, (1963).

(2) Rogers, Toward a Theory of Creativity, (1959).

(3) Henle, The Birth and Death of Ideas, (1962).

التيار الثالث : استخدام الأساليب الاسقاطية والتنويم الصناعى، مع إيراد بعض الأسس التأملية، لتفسير عملية الابداع، وهو من التيارات قليلة الاستخدام فى بحوث الابداع، والتى يحاول أن يصل أصحابها إلى حقيقة الدوافع الابداعية ومظاهرها، من خلال التعرف على ما فى داخل اللاشعور، ولعل أشهر الدراسات التى اتبعت هذه الأساليب :

* Stark, Inner Creation and Role Taking Psychological Reports, (1967).

التيار الرابع : المنهج التكاملى، والذى يعتمد على استخدام عدد من المناهج المناسبة، وصولا إلى النتائج المرجوة، فالباحث يستخدم المنهج التجريبى، مع التسلح بالمنهج التأملى، وكذا منهج التحليل العاملى، ومع أن هذا التكامل بين المناهج غير شائع بين دراسات الابداع حتى الآن، فإنها فى رأينا بالغة الأهمية، إذ تقدم للباحث استبصاراً شاملا، للوصول إلى وصف عملية الابداع وتفسيرها، ومن أمثلة هذه الدراسات :

(١) سويف، الأسس النفسية للابداع الفنى، فى الشعر خاصة، (١٩٥٩).

(٢) Arnheim, Picasso's Guernica, (1962).

(٣) عبدالحميد، العملية الابداعية فى فن التصوير، (١٩٨٧).

(٤) Wertheimer, Productive Thinking, (1959).

(٥) حنورة، الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية، (١٩٧٩).

ولنتوقف الآن عند ست من الدراسات السابقة، تمثل عينة مصغرة من كل ما طالعناه، وقد اخترنا هذه الدراسات بالذات، على أساس أن المناهج والأدوات التى استخدمتها، هى أقرب ما تكون لتلك التى نرى استخدامها، فى دراستنا حول الابداع فى الاخراج الصحفى، ولنستعرض معاً الجهود المنهجية التى بذلها أصحاب هذه الدراسات.

أولا : سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى : فى الشعر خاصة، (١٩٥٩) :

(١) المناهج : تستهدف هذه الدراسة تغطية الجانب الوظيفى فى عملية الابداع، فى مواقف خلق حقيقية، غير مصطنعة، ولم يكن مجهود الباحث منصباً على الوصف فقط، بل مضى خطوة أبعد، إذ حاول أن يفسر نتائجه مستلهماً وجهة النظر القائلة بأن مهمة الباحث العلمى، هى أن يجد النظام الذى يستطيع أن يضم أكبر عدد من الظواهر موضوع البحث، وبالتالى فالوصف عنده، لا يغنى عن التفسير(٦)، أى أنه يمكن القول إن سويف قد استخدم منهج المسح والمنهج التأملى.

(٢) الأدوات : استخدم الباحث فى هذه الدراسة أربعة أنواع رئيسية من الأدوات :

أ - تحليل المضمون : عرض من خلاله الباحث بالتحليل لعدد من الوثائق التى جمعها، من كتابات الأدباء والفنانين واعترافاتهم، وكانت هذه الوثائق شاهدة باتساق مضمونها، على سيادة عدد من القواعد العامة المتعلقة بعملية الابداع.

ب - الاستخبار : وهو مكون من عدد من الأسئلة، صاغها الباحث وأرسلها إلى الشعراء ليجيبوا عليها، ويعيدوها إليه، وقد اعتمد فى بناء أسئلة الاستخبار، على استعراض واستقراء الآراء، التى تحدثت

---

(٦) سويف، الأسس النفسية، مرجع سابق، ص ١١٥.

عن عملية الابداع، بالإضافة إلى ما تمليه طبيعة الدراسة وأهدافها، وكانت أسئلته مفتوحة النهاية، بحكم أن الدراسة قد أجريت فى ميدان مازال بكراً.

ج - الاستبار : استعان الباحث بالاستبار، لتعميق النقاط التى لم يتمكن الاستخبار من كشفها، كما أن اللقاء المباشر مع المبدع، يخلق نوعاً من المودة وتداعى الأفكار، مما يمكن أن يفيد البحث.

د - تحليل المسودات : لجأ الباحث إلى هذه الطريقة، ليكشف عن علاقة الكاتب بمادته، كيف يثبتها؟، وكيف يتقدم منها إلى غيرها؟، متى يتوقف؟، لماذا؟، وما هو أسلوبه فى إفراز الأفكار : دفعات أم جزئيات؟ ... ألخ.

(٣) العينة : أجاب على الاستخبار سبعة شعراء من مصر والبلاد العربية، وأجرى الاستبار مع شاعر واحد هو أحمد رامى. وهو من السبعة، ثم حلل الباحث ثلاث مسودات لثلاث قصائد، هذا بخلاف الشعراء والفنانين، الذين حلل مضمون تقاريرهم واعترافاتهم عن عملية الابداع.

ثانياً : حنورة، الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية، (١٩٧٩)

(١) المناهج : تستهدف هذه الدراسة الكشف عن عملية الابداع الفنى فى الرواية الطويلة، من حيث هى عملية من عمليات النشاط النفسى المتعددة، كيف تمضى هذه العملية منذ بدايتها وحتى نهايتها، بكل ما يعتورها من شد وارتخاء وتفتح واغلاق فى مجال الرواية، مع المقارنة كلما أمكن ذلك، بعمليات الابداع فى المجالات الفنية الأخرى، إضافة إلى إلقاء الضوء على ما دار لدى الأشخاص المبدعين، عند ابداعهم(٧)، أى أن حنورة قد استخدم منهج المسح والمنهج المقارن، وكذلك المنهج التأملى.

(٢) الأدوات : لم تخرج أدوات حنورة، عن تلك التى استخدمها سويف، إنها أربعة أدوات :

---

(٧) مصرى عبدالحميد حنورة، الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩)، ص ١٢.

أ - الاستخبار : أفاد الباحث - كما يقول - من المعايشات التى أتيح له أن يحياها مع الروائيين، سواء فى الدراسات التى أجريت حولهم، أو ما خلفوه من آثار، أو فى اللقاءات التى تمت معهم مباشرة، أو من خلال خبرة ذاتية عاشها الباحث، فى حقل ابداع الرواية، وقد تمثلت إفادة الباحث من ذلك كله، عند صياغة أسئلة الاستخبار، والتى دارت حول عملية الابداع فى الرواية الطويلة(٨).

ب - الاستبار : قام الباحث بعدد من اللقاءات مع بعض الأدباء، وقد أخذت هذه اللقاءات شكلا مرناً، بحيث لم يكن يعد الأسئلة مسبقاً، ولم يكن يوجهها بطريقة منظمة، بل كانت معظم اللقاءات تتم بشكل عفوى، ويدور الحديث فيها بطريقة تلقائية، وإن كان الباحث قد حرص - كما يقول - على أن يجعل أسئلة الاستبار، تدور حول عملية الابداع، وفى أحيان أخرى كان الاستبار منظماً، يعتمد على تعميق الاجابات عن بعض أسئلة الاستخبار(٩).

ج - تحليل مضمون الوثائق والاعترافات : استخدم الباحث هذه الأداة، لمحاولة الوصول إلى بعض البيانات عن بعض الأدباء المبدعين، الذين تعذر اللقاء معهم، فقام بتحليل مضمون بعض أقوالهم، بهدف مطابقة بعض الأقوال المباشرة، مع ما توصل إليه من تحليل مضمون أقوال غير مباشرة، كما تساعد هذه الأداة على التنبؤ بما يمكن أن يقوله الشخص، بتحليل ما سبق أن قاله بالفعل(١٠).

د - تحليل المسودات : وتهدف هذه الأداة إلى محاولة التعرف على الظروف والملابسات، التى أحاطت بالأديب المبدع وهو يعمل.

(٢) العينة : لجأ الباحث إلى عدد من المصادر، كالنقاد والقوائم والقراء والكتاب أنفسهم، لتحديد عينة الأدباء الروائيين، الذين سيطبق عليهم الاستخبار، وقد استقر رأى الباحث على أن يضع أفراد العينة فى مجموعتين، تضم الأولى ١٢ كاتباً كبيراً ومخضرماً، فى حين تضم

---

(٨) المرجع السابق، ص ١٢٥.

(٩) المرجع السابق، ص ١٤٣.

(١٠) المرجع السابق، ص ص ١٤٦، ١٤٧.

الثانية ١٢ ممن يسمون - وقتها - بالأدباء الشبان، أما بالنسبة لعينة الامتبار، فقد اختار أربعة من الكتاب الكبار، هم : نجيب محفوظ، عبدالحليم عبدالله، أمين ريان، أمين يوسف غراب.

Third : De Groot, Perception and Memory versus Thought : some old ideas and recent findings.
In : Kleinmuntz (ed.), Problem Solving : Research, Method, and Theory, (1966), p.p. 19 - 50 (١١)

(١) المناهج : استهدفت هذه الدراسة المصغرة محاولة تقصى حل المشكلات فى المواقف المعقدة، وهى المهارة العقلية اللازمة فى عملية الابداع، ضمن مهارات غيرها، ولذلك استخدم المنهج التجريبى، حتى يقيس أثر المعرفة التفصيلية المتخصصة للشخص، فى قدرته على حل المشكلات التى تواجهه، وقد اختار ميداناً لدراسته وهو لعبة الشطرنج، باعتبارها إحدى أكثر الألعاب، المعتمدة على هذه القدرة الابداعية.

(٢) الأدوات : استخدم الباحث بصفة أساسية أداة الملاحظة المباشرة، لبعض لاعبى الشطرنج، وكان يخضعهم لمثيرات معينة، ثم يدون ملاحظاته على استجاباتهم المختلفة، ومن بين الاختبارات التجريبية التى أجراها :

* طلب من اللاعبين التفكير بصوت مرتفع، فى أثناء ممارستهم اللعبة، وأخذ يسجل أسلوب تفكير كل لاعب، ويقارنه بأساليب تفكير اللاعبين المبتدئين، وخرج بنتيجة مهمة مؤداها، أن أساليب التفكير لا تختلف اختلافات دالة بين الكبار والمبتدئين، فكل لاعب يقترح أولا عدداً من النقلات، ثم يستقر على احداها، فينفذها، كل ما وجده دى جروت من فارق بين الكبير والمبتدىء، هو فى عدد النقلات المقترحة، التى يفكر فيها، إذ يزداد عددها عند كبار اللاعبين، ويقل عند المبتدئين.

* وفى اختبار تجريبى آخر، وضع دى جروت عدداً من اللاعبين المهرة، وكذا عدداً من اللاعبين الأقل مهارة، فى موقف اصطناعى، بأن

(١١) أنظر : Weisburg, op. cit., p.p. 22 - 24.

جعلهم يواجهون مشكلات معينة فى اللعبة، ولكن فى وسط المباراة، وليس فى بدايتها، وبعد تعريض المجموعتين للموقف لمدة ثابتة (خمس ثوان)، تبين أن اللاعبين المهرة تمكنوا من تذكر مواقع كل قطع الشطرنج (البيضاء والسوداء)، وذلك بعد تطبيق اختبار للتذكر، فى حين لم يتمكن اللاعبون الأقل مهارة من تذكر كل القطع، بل تذكروا بعضها فقط.

(٣) العينة : واضح من التجربتين السابقتين، أن دى جروت قد اختار عينة البحث من نوعين، لاعبين كبار مخضرمين مهرة، وآخرين مبتدئين أقل مهارة، وكان النوع الأول يمثل المجموعة التجريبية من المبحوثين، فى حين مثل النوع الثانى المجموعة الضابطة.

Fourth : Hayes, The Complete Problem Solver, (1981)(١٢).

(١) المناهج : استهدفت هذه الدراسة التعرف على أهمية كل من التعليم والتدريب فى عملية الابداع الفنى، وقد اختار الموسيقى بالذات، لتكون مجال دراسته التطبيقية، ولذلك فقد استخدم منهج المسح والمنهج المقارن، إضافة إلى منهج دراسة الحالة.

(٢) الأدوات : لأن الحالة التى اختارها هايز، لتكون محور دراسته، هو موتسارت الموسيقى الشهير، فقد استخدم الأدوات التالية :

أ - تحليل المضمون : والذى أفاد الباحث فى مسح التسجيلات الموسيقية بجميع أنحاء الولايات المتحدة، حتى يتعرف على أهم مقطوعات موتسارت المتداولة بين جماهير المستمعين، ونسبة تداولها، وقد وجد من هذا التحليل، أن مقطوعاته الأولى - التى ألفها فى السنوات العشر الأولى من ابداعه - قد احتلت ١٢٪ فقط، من مجموع موسيقاه المتداولة، فى حين احتلت المقطوعات التى ألفها فى أواخر حياته ٨٨٪ من مجموع موسيقاه المتداولة.

وخرج هايز من ذلك بنتيجة هامة، مؤداها أن أروع أعمال موتسارت كانت هى المتأخرة فى تاريخ انتاجه الابداعى فى الموسيقى، بدليل رواجها، وأن موسيقاه المبكرة - التى بدأها فى سن الثامنة -

---

(١٢) انظر : Ibid., p.p. 28, 29.

كانت أقل جودة، وكان هذا هو نفسه رأى خبراء الموسيقى ونقادها، ومعنى ذلك - فى رأى هايز - أنه حتى موتسارت، المفترض أنه موهوب، قد احتاج إلى تعلم الموسيقى والتمرس عليها، حتى يبدع فيها أروع الأعمال.

ب - الاستخبار : والذى أجراه هايز على ستة وسبعين موسيقياً من المشاهير، لمحاولة التأكد من صدق النتيجة التى توصل إليها، من دراسة حالة موتسارت، وقد اتضح بالفعل من الاجابات على أسئلة الاستخبار، أن ثلاثة منهم فقط، انتجوا موسيقاهم بعد ما يقرب من عشر سنوات من التعليم الموسيقى والممارسة. كما اكتشف هايز أن درجة الاجادة تتوقف على عدد السنوات، التى قضاها كل موسيقى فى التعلم والتدريب على ما تعلمه، بصرف النظر عن عمر الموسيقى، فالذى بدأ التأليف فى سن متأخرة مثلاً، احتاج إلى عدد السنوات نفسها، التى قضاها الشباب، الذى بدأ مبكراً، حتى يبدأ كل منهما فى انتاج أعمال عظيمة.

(٢) العينة : تألفت عينة هايز، والتى أجرى عليها الاستخبار من ستة وسبعين موسيقياً، انتقاهم بعناية، وفقاً لآراء الخبراء والنقاد والموسيقيين أنفسهم، وليس وفقاً لرأيه الخاص فى أى منهم.

Fifth : Arnheim, Picasso's Guernica : The Genesis of a Painting, (1962)(*)(١٣).

(١) المنهج : ترجع أهمية هذه الدراسة، بالنسبة لدراستنا على وجه الخصوص، إلى عاملين، أولهما : أن المجال الابداعى الذى يدرسه ارنهايم، أقرب من الدراسات الأربع التى عرضناها آنفاً، بالنسبة لموضوعنا حول الاخراج الصحفى، فلوحة بيكاسو عمل فنى تشكيلى، يخاطب البصر، وليس كالشطرنج أو الموسيقى أو كالشعر أو الرواية، ثانيهما : أن أرنهايم لم يلجأ إلى المعمل فى هذه الدراسة، لكى

(*) الجورنيكا مدينة اسبانية، أغارت عليها الطائرات الألمانية النازية فى أواخر أبريل ١٩٣٧، وقد تأثر بيكاسو بهذه الاغارة، باعتباره أسبانى الأصل.

(١٣) أنظر : R.Arnheim, Picass's Guernica : The Genesis of a Painting, (London : Faber & Faber, 1962), p.p.8,10,99,138

يضبط فيه ظروف الابداع، ولم يلجأ إلى المبدع نفسه، ليحصل منه على تاريخ حركته عند العمل، بل لجأ إلى دراسة اللوحة نفسها (الجورنيكا)، والأهم من ذلك أنه درس أيضاً المسودات والاسكتشات المبدئية، التى كان يعدها بيكاسو، قبل الرسم وأثناءه، ومضاهاتها باللوحة بعد الانتهاء من رسمها، وهو بذلك قد استخدم منهج المسح، والمنهج المقارن، لأن الاختلافات بين الاسكتشات، وبينها وبين اللوحة ذاتها، يعطى دلائل عميقة الأثر، كذلك استخدم منهج دراسة الحالة، هى لوحة الجورنيكا.

(٢) الأدوات :

أ - تحليل المضمون : والذى أفاد الباحث فى جمع المعلومات التى كتبت عن بيكاسو، ولاسيما ما يخص منها لوحة الجورنيكا بالذات، والتى كانت موضوع الدراسة كلها، للوقوف على الظروف النفسية، التى جعلت بيكاسو يغير فى لوحته بعض المعالم.

ب - تحليل الشكل : ورغم أن أرنهايم لم يسم هذه الأداة بهذا الاسم، لكننا نرى أن الأسلوب الذى اتبعه فى تحليل المسودات والاسكتشات، ثم اللوحة النهائية، لا تخرج فى معناها العام عن (تحليل الشكل)، والمعروف أن هذه الأداة هى الرئيسية فى بحوث الاخراج الصحفى بوجه عام، ولاسيما تلك البحوث الوصفية.

وإذا كان ثمة نقد يمكن توجيهه إلى دراسة أرنهايم، فإنه يتجلى فى ملاحظتين، أولاهما : أن الطريقة التى تعامل بها مع مناهجه وأدواته ذاتية إلى حد ما، فهو يعتمد فى تحليله للوحة والاسكتشات على رؤيته الخاصة وتقديره الشخصى، وثانيتهما : أن أرنهايم قد أغفل فى دراسته بعض المراحل المهمة من العملية الابداعية كالإعداد على سبيل المثال، ولم يكن من الممكن أن يصل الباحث إلى حقيقة هذه المرحلة، التى يبدو أنها لم تذكر فيما حلل مضمونه من كتابات عن بيكاسو ولوحته، وهو فى الوقت نفسه لم يجر استباراً مع الفنان المبدع فى هذه الحالة، مع أنه وقت إعداد الدراسة، كان لا يزال على قيد الحياة.

Sixth : Eindhoven and Vinacke, Creative Processes in Painting, (1952), p.p. 139 - 164(١٤).

(١) المناهج : ترجع أهمية هذه الدراسة إلى كونها أقرب الدراسات التى عرضناها على الاطلاق، قرباً من موضوعنا حول الاخراج الصحفى، والتصاقاً به، صحيح أن الدراسة هى عن الفن التشكيلى، إلا أن الاختلاف بينها وبين دراسة أرنهايم عن الجورنيكا، هو أن الرسوم المدروسة فى دراسة ايندهوفن وفيناك تشبه الرسوم الصحفية إلى حد كبير، فى أدائها لوظيفة تعبيرية ما، وليست مجرد عمل فنى، ينبع من ذاتية الفنان وحرية انطلاقه، كما فى الجورنيكا، وقد استخدم الباحثان فى هذه الدراسة المنهج التجريبى، لاصطناع موقف ابداعى، على مجموعتين من الأشخاص، بالاضافة إلى المنهج المقارن.

(٢) الأدوات :

أ - الملاحظة المباشرة : سئل فنانون وغير فنانين أن يرسموا صورة، تصاحب شعراً، سوف ينشر فى إحدى الصحف، وأعطى كل شخص نسخة من القصيدة نفسها، التى تم اختيارها بعناية، على أساس أن تكون تجريدية، بمعنى أنها لا تحمل فى أبياتها صوراً حقيقية شائعة، وكان ذلك فى حد ذاته مشكلة للمبحوثين، وعندما جلس الأشخاص ليبدأوا فى عملية الرسم، شرع الباحثان فى ملاحظة تصرفاتهم واستجاباتهم أولا بأول، وتدوينها، ومن ذلك مثلا : الوقت الذى يقضيه كل مبحوث فى قراءة القصيدة، الوقت بين الانتهاء من القراءة والبدء فى الرسم، الوقت بين الانتهاء من اسكتش والبدء فى اسكتش آخر، كما سجلت بعض الملاحظات حول نشاط كل مبحوث فى فترة الراحة، التى أعطيت للجميع اجبارياً، لمدة خمس دقائق.

ب - تحليل الشكل : فقد قام الباحثان بدراسة الصورة التى رسمها كل مبحوث، ومقارنة الصور التى رسمها كل منهم، فى حالة تقديم أكثر من واحدة، ومقارنة صور الفنانين بعضهم بعضاً، ومقارنة صور غير الفنانين بعضهم بعضاً، ثم مقارنة صور الفنانين على الاجمال بصور

---

(١٤) أنظر : Weisburg, op. cit., p.p. 29 - 32.

غير الفنانين، علاوة على دراسة الاسكتشات التى أنتجها كل مبحوث، قبل انتاج اللوحة النهائية.

(٣) العينة : شملت الدراسة ثلاثة عشر فناناً، وثلاثة عشر من غير الفنانين، باعتبارهم يمثلون المجموعة الضابطة، وكان معيار اختيار الفنانين، عضويتهم فى بعض الاتحادات المهنية الفنية، والتى تقتضى العضوية فيها قبول لوحة واحدة على الأقل، من خلال معرض يقام خصيصاً لهذا الغرض، أما المجموعة الضابطة (غير الفنانين)، فكانت تماثل المجموعة التجريبية (الفنانين)، من حيث السن والجنس ونسبة الذكاء.

(٤) النتائج : نظراً لأهمية هذه الدراسة على وجه الخصوص، بالنسبة لموضوع بحثنا، فقد رأينا أن نعرض أهم النتائج، التى توصل إليها ايندهوفن وفيناك، بشىء من التفصيل :

أ - قضى أغلب المبحوثين ثلاث جلسات على الأقل لرسم الصورة المطلوبة.

ب - كان متوسط طول الجلسة الواحدة نصف ساعة على الأقل، وإن كان الفنانون قد قضوا فى كل جلسة، وقتاً أطول بعض الشىء من غير الفنانين.

ج - فى الجلسة الأولى، تمكن الفنانون - عدا واحداً - من وضع أكثر من اسكتش، وكانت أربعة اسكتشات فى المتوسط لكل منهم.

د - أنتج غير الفنانين اسكتشات مبدئية أقل عدداً، وكانت كلها مختصرة جداً.

هـ - تمكن الفنانون من تطوير اسكتشاتهم عن الصورة النهائية تطويراً كبيراً، فى حين تماثلت اسكتشات غير الفنانين مع صورهم النهائية.

و - كان الفنانون أكثر تنوعاً من غير الفنانين فى استخدام الأدوات المتاحة فى الرسم.

ز - كانت الاختلافات بين كل اسكتش للفنانين، والاسكتش التالى، واضحة وعميقة.

باختصار .. أوضحت هذه الدراسة أن عملية الرسم تتم بالتدريج، وليست دفعة واحدة، ومع أن الباحثين لم يحددا لنا السبب فى استغراق المبحوثين فى عملية الرسم، لأكثر من جلسة، ولا السبب فى تعدد الاسكتشات لكل فنان، فإن النتيجة تؤيد الرأى القائل بأن الفنان يسير فى عمله، بالطريقة نفسها تقريباً، التى يسير بها فى المجالات الفنية الأخرى(١٥)، ولعل هذه النتيجة على وجه الخصوص، هى أهم النتائج، التى يمكن استفادتنا بها فى دراستنا حول (الابداع فى الاخراج الصحفى).

---

(١٥) Ibid, p. 121.

المبحث الثالث : مشكلة البحث ومنهجه

أصبح الوقت مناسباًالآن للخوض فى موضوع دراستنا حول «الابداع فى الاخراج الصحفى»، بعد ما طالعناه من مراجع فى ظاهرة الابداع بوجه عام، من الناحية النفسية، وبعد طول ممارسة واطلاع وبحث فى مجال الاخراج الصحفى، على مدى السنوات الخمس عشرة الماضية، وقد صارت من الأمور المعروفة لدى الباحثين - حتى المبتدئين - أن عملية تحديد مشكلة البحث تحديداً دقيقاً وواضحاً منذ البداية، هو المدخل الطبيعى لاجراء البحوث، وهو الضمان الأساسى لبلوغ الباحث أهدافه.

ونحن لم نبدأ فى الحقيقة تحديد مشكلة البحث، بعد الاطلاع على الدراسات السابقة، التى ذكرناها فى المبحث السابق، بل على العكس من ذلك، كانت المشكلة لدينا دقيقة ومحددة، بل وواضحة المعالم، حتى من قبل الاطلاع، كل ما فى الأمر أن هذه الدراسات المشار إليها، قد ساعدتنا على زيادة بلورة المشكلة. والوصول معها وبها إلى الأبعاد الحقيقية لموضوع البحث.

وكنا حريصين فى كل الأوقات، على ألا يدفعنا الحماس الشديد للموضوع، والاستهواء الذى يمكن أن تحدثه المناهج والأدوات النفسية البراقة، إلى الاندماج فى جمع معلومات غزيرة، وبيانات متشعبة، دون تحديد مشكلة معينة، فى الموضوع الذى تصدينا لدراسته، فالنتيجة الحتمية لذلك - إذا حدث - «أن يظل الباحث تائهاً، فى هذا الخضم المتراكم من المعلومات، بلا دليل أو مرشد، وقد يقضى سنوات قبل أن يتنبه إلى الخطأ الأساسى، الذى وقع فيه منذ البداية»(١).

ومنذ البداية، فقد أحسسنا «بالموقف المشكل»، فى أحد جوانب العمل الصحفى، ألا وهو الاخراج الصحفى، الذى تحيط به عادة هالة من الغموض، لعل مبعثها الأساسى فى رأينا، أن القائمين على

---

(١) سمير محمد حسين، بحوث الاعلام : الأسس والمبادىء، (القاهرة : عالم الكتب، ١٩٧٦)، ص ٥٤.

هذا العمل، يستخدمون أدوات لا يتقنها الآخرون، وأنهم يهيمنون على عملية النشر عند بوابتها النهائية، وأنهم قادرون على رفع شأن بعض زملائهم من المحررين، وعلى الإساءة إلى بعض آخر، وهم على وجه العموم فنانون، يمارسون عملا مبهماً، له دقائقه وأسراره.

ويمكن بلورة مشكلة هذا البحث، فى ضوء طرح الأفكار التالية :

(١) أثبت تعرضنا الدائم لاخراج الصحف المصرية - وكثير من الصحف العربية - أن اخراجها يحتاج نوعاً من التطوير، صحيح أن الامكانات المادية والتكنولوجية لهذه الصحف وتلك، قد تطورت فى السنوات القليلة الماضية، إلا أن هذا التطور المادى، لم يصحبه مع شديد الأسف، تطور مماثل فى الفكر الاخراجى لصفحاتها، بل يمكن القول دون مبالغة، إن التطور الاخراجى الذى حدث - فى بعض جوانبه - كان تطوراً إلى الأسوأ.

ولما كانت الأداة التكنولوجية المستخدمة أساساً فى الاخراج، قد تطورت إلى وضعية أفضل فى كثير من جوانبها، فإن السبب المنطقى المفهوم، لعدم مواكبة الاخراج نفسه لهذا التطور، تصبح بلا شك كامنة فى المخرج الصحفى ذاته، الذى يستخدم هذه الأداة، والمسئول الوحيد عن هذا التطور المفقود.

ومن هنا تقع مسئولية البحث العلمى الاخراجى فى مصر، أن يركز بؤرة اهتمامه على القائم بعملية الاخراج فى الصحف المصرية، سعياً وراء التطور المنشود، الذى يحقق فى آخر الأمر، مصلحة الصحيفة ومصلحة القراء على حد سواء، ويمكن أن يتجلى التطور، فيما يتصل بالمخرج الصحفى ذاته فى أحد جانبين، أو فى كليهما :

أ - مراعاة الأسس العلمية النفسية والفنية، فى عملية انتقاء المخرجين الجدد، الذين ينوون الاشتغال فى حقل الاخراج الصحفى المصرى.

ب - رفع كفاءة المخرجين الموجودين حالياً، وتحسين مستوى انتاجهم الاخراجى الحالى، بما يتفق والأسس العلمية النفسية والفنيـــة

للقراء، باعتبارهم المتلقين.

(٢) ومما يدعم الفكرة السابقة، اهتمام الدولة على عدد من الأصعدة، بمسألة تطوير عمل المخرجين الصحفيين، ومن ذلك مثلا :

أ - تشعيب الدراسة بقسم الصحافة فى كلية الاعلام إلى دراسة التحرير الصحفى أو الاخراج الصحفى، مما يدل على اهتمام كبير بتطوير المخرج المصرى على الصعيد الأكاديمى الجامعى، صحيح أن هذه التجربة قد ألغيت بعد أربع سنوات من تطبيقها، إلا أن مجرد التفكير فيها، كان يعنى شيئاً.

ب - إقامة المسابقات التشجيعية، من خلال نقابة الصحفيين المصرية، لمكافأة المجيدين فى عدد من المجالات الصحفية سنوياً - ومنها الاخراج - دليل ملموس على رغبة المجلس فى رفع المستوى العام، من خلال المنافسة بين المخرجين على نيل الجوائز المالية، ولم يكن ذلك - فى رأينا - إلا اعترافاً بوجود مستويات أعلى.

(٣) وبصرف النظر عن مستوى المخرج المصرى، فالمجيدون فى هذا الفن الصحفى الأصيل عملة نادرة فى مصر والدول العربية الأخرى، وللظروف الاقتصادية المصرية - التى لا تخفى على أحد - يضطر أفضل المجيدين إلى ترك صحفهم، والعمل ببعض الصحف العربية، بحثاً عن أجر أعلى، فتزداد ندرة المخرجين المستقرين فى مصر، ويزداد العبء عليهم فى العمل، وليس ذلك من مصلحة أحد.

ومن هنا كانت الضرورة الملحة، فى البحث عمن يجيدون هذا الفن، أو على الأقل، عمن لديهم الاستعداد الطبيعى للاجادة، مع الاهتمام بتأهيلهم وتدريبهم ورفع مستواهم، وإكسابهم الخبرة المطلوبة، وليس ذلك بالأمر السهل، والذى تضطلع به فى الدول المتقدمة هيئات ومؤسسات تخصصت فى هذا الغرض فى مجالات كثيرة - لم يكن من بينها الاخراج الصحفى -.

(٤) ومما يزيد من حدة المشكلة السابقة، أن مصر قد شهدت فى السنوات الأخيرة، صدور عدد كبير من الصحف والمجلات، الحزبية والاقليمية، بل وصارت المؤسسات الصحفيــة - المعروفة بالقومية -

تصدر صحفاً جديدة مسائية ومتخصصة، مما يزيد من ندرة المخرجين، الذين لا تستطيع أى من الصحف - القديمة أو الجديدة - الاستغناء عن خبراتهم.

والغريب أن هذه المؤسسات تقوم بعمل دراسات للجدوى، قبل الشروع فى اصدار صحفها الجديدة، وتتكلف هذه الدراسات آلاف الجنيهات، ولكنها مع ذلك تقتصر على دراسة الجدوى الاقتصادية (من ميزانيات ومصروفات وورق وأجور ... ألخ)، وتغفل من فصولها الجدوى البشرية، بمعنى توفير العمالة الماهرة المدربة، القادرة على العمل فى كافة الجوانب، ومنها الاخراج.

وتكون النتيجة المنطقية والمؤسفة فى وقت معاً، أن يتحمل المخرجون الحاليون عبء القيام بعملية الاخراج فى صحفهم الأصلية، إلى جانب الصحف الجديدة والصحف الأخرى، فرحين بما آتاهم الله من أجر أعلى، ناسين أن القيام بالعمل الاخراجى على هذا النحو يؤدى إلى(٢) :

أ - تشتيت الجهد بين الصحف المتعددة.

ب - عدم القدرة - بالتالى - على التميز بأساليب اخراجية متطورة، بل يصبح شغلهم الشاغل صب صفحاتهم فى قوالب روتينية جامدة، تخلو من روح الابداع والتجديد.

(ه) وفى رأينا فإن تدريس الاخراج الصحفى بالجامعات المصرية، يحتاج نوعاً من التطوير، كماً وكيفاً، للأسباب السالف ذكرها جميعاً، وقد يرى بعض أن يتجلى هذا التطوير فى زيادة ساعات التدريس، أو فى مجرد تدريب الطلاب بالصحف، أو حتى فى مجرد إصدار صحيفة تدريبية خاصة بهم، والعملية من وجهة نظرنا أعقد من ذلك.

فلابد أن يبنى التطوير على القواعد والأسس العلمية النفسية، التى تهدف إلى رفع مستوى القدرات الابداعية لدى الطلاب، بعد اكتشاف هؤلاء المبدعين أصلا منهم، وقد صارت من الأمور المعروفة

(٢) أشرف صالح، إخراج الصحف الاقليمية فى مصر، مجلة عالم الطباعة، (لندن : Print Link، مارس ١٩٨٧)، ص ص ٢١ - ٢٦.

أن الجامعات الأوربية والأمريكية، لا بل وحتى المدارس، أصبحت تدرس (الابداع) كمادة دراسية مستقلة للطلاب، علاوة على اهتمامها بتطوير الجوانب الابداعية فى المواد الدراسية العادية، وربما يتسع مجال آخر، للبحث فى هذا الموضوع، بشكل أكثر تفصيلا واستفاضة، بإذن الله.

للأسباب السابقة كلها مجتمعة، قررنا التصدى لبحث هذا الموقف المشكل، للاخراج الصحفى المصرى، من الزاوية العلمية النفسية، التى درج الباحثون السابقون على دراستها تحت اسم (الابداع)، فنحن نلقى الضوء على بعض الجوانب الخافية من العمل الاخراجى، ونقوم بعمل تشريح كامل لنفسية المخرج الصحفى المصرى، ونحاول أن نبحث عن العلل والدوافع فى بعض التصرفات الاخراجية.

ويمكن أن نصوغ مشكلة بحثنا، على النحو التالى :

"يتميز حقل الاخراج الصحفى بندرة من يعملون فيه، وانخفاض مستوى الكثيرين منهم، والمعتقد أن السياق الابداعى للمخرجين وللاخراج ككل،يلعب دوراً كبيراً فى حل هذه المشكلة بجانبيها".

وتقتضى المعالجة العلمية السليمة لهذه المشكلة البحثية، وضع المحددات التالية، ابتعاداً بالموضوع عن العمومية أو الغموض :

(١) التركيز على الابداع، باعتباره «عملية» (process) فقط(*)،وهذا

(*) تم حصر البحوث النفسية، التى أجريت حول الابداع، فى الفترة من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٨، فتبين أن عددها يبلغ ٧١٩ بحثاً، أمكن تصنيف ٧٥ بحثاً منها فقط، يدرس العملية الابداعية، أى بنسبة ١٠,٧٪.

أنظر : سويف، الأسس النفسية، مرجع سابق، ملحق رقم (٣).

كما تمكن باحث آخر من حصر البحوث التى تمت حول العملية الابداعية بالذات، فى الفترة من ١٩٧٤ إلى ١٩٨٠، فوجد أنها تمثل ١,٥٪ من مجموع البحوث النفسية فى مجال الابداع، فقد كانت ١٩ بحثاً، من ١٢٦٥ بحثاً أمكن رصدها.

أنظر : شاكر عبدالحميد، العملية الابداعية فى فن التصوير، عالم المعرفة (١٠٩)، (الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧)، ص١٩.

يعنى استبعاد الجانبين الآخرين من هذه الظاهرة النفسية، وهما : «الانتاج الابداعى» (creative production)، «شخصية المبدع» (creative personality)، فبالنسبة لجانب الانتاج، سبق أن درسه باحثون آخرون، متمثلا فى الصفحات التى تم اخراجها بالفعل وتقويمها، وإن كان ذلك لا يمنع من أن نتعرض أحياناً لبعض الانتاجات الابداعية شديدة التميز فى الاخراج، على سبيل التدليل، أما بالنسبة لشخصية المبدع، فإن دراستها تحتاج إلى قدرات علمية، لا نستطيع ادعاءها، وربما يأتى باحثون آخرون فى المستقبل، يحاولون الخوض فيها.

(٢) وليس معنى استبعاد جانب الانتاج الابداعى، أننا سوف ندرس «الابداع الكامن» (creative potential)، إذ لا يدخل فى صميم مشكلة البحث أن نحكم على كل مخرج مصرى، بتوافر الطاقة الابداعية فيه من عدمه. كما أن دراسة كمون الابداع، تحتاج إلى وضع مقاييس سيكولوجية معينة، لا ندعى أننا قادرون عليها.

(٣) وتقتضى دراستنا للعملية الابداعية، التى تتميز بالتواصل والاستمرار، وعدم القدرة على تحديد نقطة بداية لها، ولا نقطة نهاية، أن ندرس كل ما يتصل بهذه العملية، من عوامل تؤدى إلى الابداع وتطوره، إلى مراحل تنقسم إليها هذه العملية، ثم مظاهر أو قدرات، تمكننا من الحكم على وجود الطاقة الابداعية بعامة من غيابها، وأخيراً عوانق، يمكن أن تقف حجرة عثرة فى سبيل تدفق الأفكار الابداعية الاخراجية، فى أى مرحلة من مراحلها.

(٤) ليست هذه الدراسة فى علم النفس، وظالم لنا من يعتقد بغير ذلك، بل هى دراسة فى المخرج الصحفى، باعتباره يمارس عملا معيناً، تحكمه ضوابط نفسية متعارف عليها، إذن فهى ليست دراسة نفسية، تأخذ الاخراج الصحفى مثالا واضحاً على الابداع، وإنما هى دراسة اخراجية أولا وأخيراً، تحاول الاستفادة من مبادىء علم النفس، لتفسير بعض الظواهر الاخراجية، الناجمة عن تصرفات معينة للمخرجين.

وبالمنطق نفسه، سبق أن تعاملنا مع بعض دراساتنا السابقة، ومنها على سبيل المثال :

أ - تصميم المطبوعات الاعلامية (١٩٨٥) : والتى قدمنها فيها تفسيرات نفسية، لإدراك القارىء للصفحة المطبوعة، على أنها عمل فنى فى المقام الأول، وهى بذلك لم تكن أبدأ دراسة نفسية بالمعنى المفهوم.

ب - مشكلات تكنولوجيا الطباعة الحديثة فى مصر (١٩٨٧) : والتى استفدنا فيها من مبادىء الاقتصاد والعلوم السياسية، لتقويم ظاهرة استيراد الدول النامية للتجهيزات الطباعية الحديثة من الدول المتقدمة، وهى كذلك ليست دراسة اقتصادية أو سياسية.

ج - دور الأرمن فى الطباعة والصحافة (١٩٩٠) : والتى قمنا فيها بدور المؤرخ، لإحدى الظواهر الطباعية والصحفية فى العالم، وفى مصر خصوصاً، دون أن تكون دراسة فى التاريخ.

كذلك فإن الأسئلة، التى توجهنا بها إلى المخرجين المصريين، حول آرائهم ووجهات نظرهم ومشاعرهم ومواقفهم، إزاء مسائل معينة، تدخل فى صميم أعمالهم، ليست مقاييس نفسية بالمعنى المفهوم لدى السيكولوجيين، ولكنها مجرد طريقة لجمع البيانات من الميدان الاخراجى، وللسبب نفسه، لم نحاول اقحام أنفسنا فى اختبارات اسقاطية، أو اختبارات ذكاء أو سمات شخصية، ببساطة لأنها جميعاً تخرج عن نطاق مشكلة البحث، التى ارتضيناها.

أهداف الدراسة :

تسعى هذه الدراسة، نحو تحقيق الأهداف التالية :

(١) التعرف على ماهية الابداع فى الاخراج الصحفى، وتفسير الابداعات الاخراجية المختلفة فى العالم من منظور نفسى ابداعى.

(٢) الكشف عن العوامل التى تؤدى إلى إبداع المخرج الصحفى، بالمعنى المفهوم للمصطلح، وذلك بهدف محاولة تدعيم هذه العوامل واستثمارها، للارتفاع بالمستوى الابداعى للمخرجين.

(٣) الوقوف على المراحل المختلفة، التى تمر بها العملية الابداعية

فى الاخراج الصحفى، وذلك بهدف توفير بعض الفرص المواتية والظروف الملائمة، لتطوير الابداعات الاخراجية.

(٤) الكشف عن العوائق، التى تحول دون تدفق الأفكار الابداعية الاخراجية، واقتراح بعض الحلول الملائمة، للتغلب عليها.

(٥) التعرف على كيفية اكتشاف المبدعين فى مجال الاخراج الصحفى.

(٦) تحديد الوسائل التى يمكن بها تنمية درجة الابداع لدى المخرجين الصحفيين المصريين.

وقد تكون هذه الأهداف على شيء من الطموح الزائد، ولكننا نعتقد فى الوقت نفسه، أنه بالمثابرة وبذل الجهد، يمكن أن نحقق هذه الأهداف، أو على الأقل بعضها، مع ملاحظة أن تحقيق بعض الأهداف، ربما يؤدى بنا تلقائياً، إلى تحقيق بعضها الآخر.

التساؤلات :

إن التساؤل الرئيسى فى هذه الدراسة، كما أشرنا إليه فى مقدمتنا لها، وبما يتفق مع مشكلة البحث، هو :

«كيف تتم عملية الابداع، على النحو الذى يمارسها به المخرجون الصحفيون المصريون؟»

والواقع، أنه كان يتعين علينا أن ننطلق فى هذه الدراسة، من واقع فروض، يمكن بناؤها وفقاً للدراسة الاستطلاعية التى أجريناها، ووفقاً لخبرتنا الشخصية فى حقل الممارسة الاخراجية وبحوثها، ولكننا لم نشأ أن نبدأ بفروض محددة، لعدة أسباب :

(١) فمجال دراسة المخرج الصحفى لايزال بكراً، وفى انتظار مزيد من النتائج، التى يمكن الحصول عليها من بعض الدراسات الاستكشافية - كدراستنا - حتى يستقر الأمر فى وضع نظرية، يمكن بناء عليها أن نضع فروضاً، ونحاول قياس العلاقة بين المتغيرات، بإجراء التجارب المختلفة، وهذا ما نطمع أن يقدم عليه باحثون قادمون.

(٢) والملاحظ من الدراسات السابقة، التى عرضنا لها فى المبحث السابق، أن دراسة الابداع كانت تقوم فى أغلب هذه الدراسات على جوانب ابداعية طويلة المدى نسبياً، كالشعر (سويف)، أو الرواية

(حنورة)، أو الموسيقى (هايز)، وكلها ابداعات تحتاج وقتاً لانجاز العملية. فالقصيدة يمكن كتابتها فى بضع جلسات، والرواية تحتاج شهوراً، ربما تصل إلى أعوام، وكذلك الموسيقى، مما يشير إلى أنه لا يجوز لنا الاطمئنان إلى نتائج هذه الدراسات، بحيث نبنى فروضنا بناء عليها، فمجالنا الابداعى (الاخراج الصحفى) هو عمل ابداعى قصير المدى، إذ يستغرق وقتاً يسيراً جداً، إذا قورن بالابداعات فى الفنون الأخرى، ويقتصر هذا الوقت على جزء من الساعة.

(٢) وللابداع فى الاخراج الصحفى خصوصية محددة لذاتها، فالاخراج فن تطبيقى، يمزج الشكل بالوظيفة، والمخرج ليس حراً تماماً فى ابداعه، بل تقيده ظروف الصحيفة وتقدير رؤسائه ... ألخ، مما يجعل من العسير الركون إلى نتائج الدراسات السابقة، وبناء الفروض وفقاً لها.

هذه الأسباب هى التى دعتنا إلى الشعور بشىء من التردد، فى وضع فروض معينة، مكتفين بوضع أسئلة صغرى تحت السؤال الكبير الذى طرحناه آنفاً، وهذه الأسئلة هى :

أ - هل يحتاج العمل الاخراجى إلى استعداد خاص فيمن ينوى ممارسته؟.

ب - هل يلعب تعلم الاخراج على المستوى الأكاديمى، دوراً فى نمو القدرة الابداعية لدى المخرج؟.

ج - ما هو دور الخبرة العملية فى الارتفاع بالمستوى الابداعى؟.

د - هل يحتاج المخرج المحترف إلى اثراء ثقافته الاخراجية من وقت إلى آخر؟.

هـ - كيف يتهيأ المخرج الصحفى للعمل فى اخراج الصفحة؟.

و - كيف يفكر فى أثناء العمل؟، وكيف يصدر قراراته الاخراجية؟.

ز - ما هى الظروف والملابسات، التى تتيح له التوصل إلى فكرة اخراجية جديدة؟.

ح - ما هى الطريقة - أو الطرق - التى اعتادها المخرج، لتنفيذ أفكاره فى صفحة معينة؟.

ط - هل يقوم المخرج عادة بمراجعة ما أخرج من صفحات؟، وهل

يعدل فيها؟.

ى - ما هى المعايير التى يعمل المخرج فى ضوئها؟.

ك - ما العلاقة بين حجم العمل الموكول إليه، وبين كفاءته فى أداء هذا العمل؟.

ل - هل لدى المخرج القدرة على تغيير إخراج الصفحة، لظروف طارئة ما؟.

م - هل لديه القدرة على تقديم أفكار اخراجية جديدة يومياً؟.

ن - ماذا يكون موقف المخرج عند استهجان زملائه ورؤسائه لما ينتج من أفكار اخراجية؟.

س - ما هى المشكلات الاقتصادية التى يعانى منها؟.

ش - هل يجد المخرج الصحفى أن الجو الاجتماعى فى الصحيفة ملائم للعمل ومشجع عليه؟.

ص - هل يضايقه كونه جندياً مجهولا فى العمل الصحفى؟.

ع - ما هى العوامل التى تصيبه بالكبت والاحباط والتوتر؟.

ق - هل تحول ظروف صحيفته، دون التجديد والابتكار فى عملية الاخراج؟.

ف - ما هى رؤية المخرج لأفضل السبل، من أجل تطوير الاخراج وتحسين حال المخرج؟.

ويجب أن نتذكر جيداً، أن هذه التساؤلات الصغرى، تندرج تحتها تساؤلات أصغر، تمثل الاجابات المنتظرة عنها، جزئيات دقيقة ومحددة فى سياق البحث، لكننا رأينا أن نكتفى بهذا المستوى من عرض التساؤلات، ونترك المستوى الأدنى للفصول القادمة، التى سوف تجيب عنها بإذن الله، دون الحاجة إلى طرحها.

المناهج :

تعتبر الدراسة التى نحن بصددها الآن، ووفقاً لحدود مشكلة البحث وأهدافه وتساؤلاته، دراسة استكشافية وصفية، إذ هى لا تتعمق فى المجال، بقدر ما تكشف أبعاده وتصف خصائصه وظواهره، وهى بذلك تفرش أرضية علمية شبه ممهدة، للباحثين التاليين بإذن الله، حتى يخوضوا فى هذا المجال بعمق أكبر.

وقد اتبعنا فى دراستنا ما يمكن أن يسمى بالمنهج التكاملى، الذى يعتمد على عدد من المناهج، اخترناها بدقة وعناية، مستلهمين إياها من المناهج المستخدمة فى بعض الدراسات السابقة، وواضعين فى الاعتبار كذلك خصوصية الاخراج الصحفى كمجال ابداعى جديد، يدرس لأول مرة، وكانت هذه المناهج التى استخدمناها، على النحو التالى :

(١) منهج المسح :

ونعنى به جمع كل المعلومات والبيانات الممكنة عن الظاهرة محل البحث، بحيث نقدم لها صورة بانورامية شاملة، تعطى القارىء المتخصص فى كل من علم النفس والاعلام، فكرة واضحة محددة ودقيقة، عن تخصصه الأصيل، فلا شك أن هذه الدراسة تقدم للسيكولوجيين مجالا جديداً للابداع، علّه يضيف إلى تراثهم العلمى شيئاً، كما أنها تقدم للاعلاميين، والصحفيين منهم بالذات، تفسيرات نفسية لما يحدث داخل مؤسساتهم الصحفية، وبالتحديد فى أحد أهم الأقسام الصحفية.

وعلى ذلك فقد اتخذ المسح لدينا مستويين :

أ - المسح النظرى الشامل، لبعض ما كتب بالعربية والانجليزية حول موضوع الابداع، ولاسيما فى الفن، بالإضافة إلى أهم ما كتب باللغتين فى الاخراج الصحفى، ولاسيما فيما يتصل بعمل المخرج.

ب - مسح أساليب الممارسة، وهو الجانب التطبيقى مما طالعناه عن الاخراج والمخرجين، إذ لم يخصص باحث سابق فى الاخراج أى مبحث فى دراساته لعمل المخرج، ويهدف هذا المستوى من المسح، إلى التعرف بصورة دقيقة، على كل ما يفعله المخرج فى أثناء قيامه بإخراج الصفحة.

(٢) المنهج التفسيرى التأملى :

والذى لاحظنا أنه متبع فى بعض دراسات الابداع السابقة، ويعتمد على خبرة الباحث فى مجال ابداعى معين، يحاول الربط من خلال هذه الخبرة، بين الأسس العلمية النفسية للابداع من جهة،

وعناصر السياق الابداعى من جهة أخرى، سواء استمد الباحث هذه العناصر من التراث العلمى فى هذا المجال، أو من مسحه لأساليب الممارسة فيه.

(٢) منهج الاستبطان الذاتى :

وهو يرتبط أيما ارتباط بالمنهج التفسيرى التأملى، وقد اتبعه عدد قليل من الباحثين فى حقل الابداع كظاهرة نفسية، والواضح أنه تطوير لأحد المناهج القديمة المستخدمة فى علم النفس، خارج حدود الابداع، وهو «الاستبطان» (introspection)، أو ما يمكن أن نسميه «وصف الذات» (self_description)، حيث يتأمل المبحوث - الذى تجرى عليه الدراسة - فى مشاعره وخواطره وعواطفه، ويصفها للباحث وصفاً دقيقاً بقدر ما يستطيع، أما الاستبطان الذاتى، فهو تأمل الباحث، وليس المبحوث.

وتجدر الاشارة هنا، إلى أن ثمة انتقادات، وجهها بعض الخبراء المنهجيين للاستبطان، واستخداماته فى علم النفس، إذ اتهموا هذه التقارير الذاتية بالضعف، لعدة أسباب(٣) :

أ - فالإنسان لا يصف إلا ما يشعر به، أما ما يوجد فى منطقة اللاشعور، فإنه لا يستطيع معرفته، وبالتالى لا يستطيع وصفه.

ب - والإنسان بطبيعته يتحيز لنفسه، فيصفها بأجمل مما هى فى الواقع، إذ أن اعترافه بضعفه ونقائصه يؤلمه، وهو لذلك يتحاشاه.

ج - وحين يشرع الإنسان فى وصف انفعالاته ومشاعره، فإن طاقته النفسية تنقسم إلى متأمل ومتأمل فيه، أو ملاحظ (بكسر الحاء) وملاحظ (بفتحها)، ومن شأن هذا الانقسام أن يخفف من حدة الحالة التى يصفها المبحوث، وبذلك فهو لا يصف الحالة الحقيقية، وإنما يصف حالة مخففة.

د - ثم إن مشاعرنا وعواطفنا وانفعالاتنا، أكثر غنى وثراء من اللغة التى نصف بها هذه الحالات الذهنية، وبالتالى فمهما بلغت براعة المبحوث فى التعبير عن ذاته، فإنها أبداً لن تصفها وصفاً علمياً دقيقاً.

---

(٣) G.D. Myers, Social Psychology, (New York : Mc Grow Hill Co., 1983), p. 143.

يمكن الاعتداد بالنتائج المبنية عليه.

هذا عن المآخذ التى يلاحظها المنهجيون على الاستبطان، أى وصف المبحوث لنفسه، ونحن فى الحقيقة نتفق إلى حد كبير مع هذا الرأى الناقد، أما الاستبطان الذاتى، الذى اتبعناه منهجاً فى دراستنا، فإنه يختلف أيما اختلاف عن الاستبطان، من عدة نواح :

أ - فوصف الباحث لذاته، ليس تعبيراً عن عواطف وانفعالات، وإنما هو استدعاء للخبرات.

ب - ولما كان يفترض فى الباحث دائماً الموضوعية وعدم التحيز، بعكس المبحوث، فإن تقارير الاستبطان الذاتى يمكن الاستفادة منها، والركون إليها، دون وجل.

ج - وحتى لو حاول الباحث أن يتحيز، وهو أمر مستبعد، فإن بعض جوانب تقاريره الذاتية، سوف تتناقض مع بعض الظواهر المعروفة فى المجال نفسه، الأمر الذى يعرض هذه التقارير للتشكك فى منهجيتها، وفى إمكان الاعتماد عليها، حتى من قبل مطالعى الدراسة فى صورتها النهائية.

ومع ذلك، فقد حاولنا أن نحتاط قدر الإمكان، عند استخدام الاستبطان الذاتى، بحيث لا يحمل من أخطار الهوى والميل الشخصى، ما يجعل مضاره أكثر من منافعه، لذلك اقتصرت استفادتنا منه، فى تحديد بعض التساؤلات، التى كان يصعب تحديدها لولا استخدام هذا المنهج، كذلك استخدمناه فى توجيه الذهن إلى بعض النقاط، فى مجال الاخراج الصحفى، والتى ربما تغيب عن ذهن عالم النفس، طالما كان غير متخصص فى الاخراج، كما لم نحاول بطبيعة الحال ترتيب نتائج معينة على هذا النوع من الاستبطان، بل وضع فى سياق الاستفادة من الأدوات العلمية التى اتبعناها، وفى خدمتها.

(٤) المنهج التجريبى :

ومع أن دراستنا هذه ليست تجريبية، بمعنى أنها لن تحاول الخروج بنتائج محددة، من محصلة عدد من التجارب، ومع إيماننا الكامل بوجهة نظر ارنهايم حول هذه النقطة، فإن هذا وذاك، لن

يحولا دون استخدامنا المنهج التجريبي، وذلك بغية تحقيق هدف منهجى محدود.

فقد حرصنا على وضع عينة من المخرجين المصريين، فى موقف ابداعى اصطناعى، حتى يمكن أن نسجل ملاحظاتنا، حول تصرفاتهم وردود أفعالهم واستجاباتهم لمثيرات معينة قمنا بتصميمها، ولكن المهم فى ذلك كله أننا لم نخرج بنتائج محددة من وراء هذه التجربة المتكررة، كل ما فى الأمر أن حصيلة الملاحظات، حول هذا الموقف الاصطناعى، يمكن أن تكون عاملا فعالا، فى تدعيم النتائج، التى سبق أن توصلنا إليها فى أثناء مسح أساليب الممارسة، والتى ستتم فى مواقف طبيعية، لا اصطناع فيها، وبهذا المعنى فإن حدود الاستفادة بالمنهج التجريبى، تتوقف عند غاية منهجية محددة، ولا صلة لها بالنتائج، إلا لتدعمها أو تدحضها، وهو ما سنشرحه تفصيلا فى الباب الثالث من هذه الدراسة بإذن الله.

(٥) المنهج المقارن :

ويقتصر استخدامه، على توضيح الفروق الفردية بين الأشخاص المبدعين فى مجال الاخراج الصحفى، ونلاحظ أن هذا الاستخدام يتداخل مع كل من مسح أساليب الممارسة، والتجريب، بحيث تصبح النتائج المستخلصة من المسح، والمدعومة بالتجريب، حاصلا للمقارنات العديدة بين المخرجين فى طريقة التفكير، والتعامل مع المشكلات، وغير ذلك من أوجه المقارنة، التى بلاشك تثرى البحث وتعمقه.

(٦) منهج دراسة الحالة :

وهو بالنسبة لدراستنا، كالمنهج التجريبى، فليس المقصود من دراسة حالة لأحد المبدعين فى مجال الاخراج، هو ما قصده ارنهايم عند دراسة جورنيكا لبيكاسو مثلا، ولا ما قصده هايز عند دراسة موتسارت، فنتائج كلا الرجلين بنيت على هاتين الحالتين تحديداً، أما بالنسبة لدراستنا فإن دور الحالة التى ندرسها، يقتصر على مجرد تدعيم نتائج مسح أساليب الممارسة، أو دحضها، وهكذا نصل إلى

أعلى درجات اليقين من النتائج، عندما تؤكدها نتائج التجريب، ثم تدعمها النتيجة المستخلصة من دراسة حالة محددة.

الأدوات :

لم تخرج أدوات جمع البيانات، عن الحدود المرسومة لها، وفقاً للمناهج المستخدمة فى هذه الدراسة، إذ أن بعض الأدوات تخدم بعض المناهج، وقد يشترك عدد من الأدوات فى خدمة منهج واحد ... وهكذا، وفقاً لطبيعة كل منهج، وإمكانات كل أداة، وقد استفدنا أيضاً إلى حد كبير بالأدوات التى استخدمها الباحثون السابقون فى دراسة الابداع، وذلك على النحو التالى :

(١) الملاحظة : وقد انقسمت لدينا إلى ثلاثة أنواع ، وفقاً للمناهج التى تخدمها :

أ - الملاحظة الظاهرية : وذلك من خلال البقاء فى صالات التحرير، بعدد من الصحف اليومية والأسبوعية ولساعات طويلة، بحيث ندون كل مظاهر العملية الابداعية فى الاخراج الصحفى، كما تحدث على الطبيعة، مثل مراحل اخراج الصفحة، وخطوات العمل، وسلوكيات المخرج عندما يبدأ فى عملية الاخراج، ومحاولته البحث عن ميسرات معينة، للمساعدة على استلهام الفكرة الاخراجية، أو اتمام العمل، وطبيعة علاقته بزملائه ورؤسائه، واستجاباته تجاه المثيرات الخارجية، الحافزة أو المثبطة ... ألخ.

والطريف والمهم فى اتمام الملاحظة الظاهرية على النحو المطلوب، أننا لم نحاول ابلاغ أى من المخرجين بأننا نلاحظهم، لكيلا تخرج سلوكياتهم عن النمط المألوف يومياً، ولابعاد شبهة التصنع أو الافتعال، ومما ساعدنا على ذلك أنه تربطنا بأغلبهم ، صلات زمالة أو صداقة قديمة.

ب - الملاحظة بالمشاركة : وهى الأداة الرئيسية التى تخدم منهج الاستبطان الذاتى، إذ أتيح للباحث أن يعمل سنوات طويلة فى عدد من الصحف اليومية والأسبوعية، وقد حاول الاستفادة من الخبرة

الشخصية فى هذا المجال، فى ملاحظة ما يحدث له ولغيره من المخرجين، من سلوكيات مصاحبة للابداع الاخراجي، وميسرات العمل أو معوقات ... ألخ، ولاسيما فيما يتصل بالعلاقة مع الزملاء والرؤساء، وهى علاقة يدخل الباحث طرفاً فيها، بوصفه مشاركاً فى العمل، وكنا طوال السنوات الماضية، وخاصة فى الفترة من ١٩٨٣ إلى ١٩٨٦(*)، نسجل هذا النوع من الملاحظات، على أنها يوميات أو مذكرات خاصة، إذ لم نكن قد اهتدينا بعد إلى فكرة هذه الدراسة، إلى جانب ما تعيه الذاكرة حتى الآن من ملاحظات.

ج - الملاحظة التجريبية : والواضح من الصفة الملازمة للملاحظة هنا، أنها تدخل فى نطاق المنهج التجريبى الذى اتبعناه، فالموقف الابداعى الاصطناعى، الذى وضعنا فيه عينة من المخرجين المصريين، كان يستلزم ملاحظة دقيقة واعية، لكل ما يبدر من أفراد العينة، وقد وضعنا فى الاعتبار، عند القيام بتدوين هذه الملاحظات، اصطناعية الموقف الابداعى التجريبى، وإمكان تصنع بعض المبحوثين، أو افتعالهم لبعض السلوكيات.

(٢) الاستخبار : وهو عبارة عن قائمة طويلة من الأسئلة، التى قدمت لعينة من مخرجي الصحف المصرية للاجابة عنها، بحيث تكشف الاجابات المتوقعة المواقف والاتجاهات والأفكار لدى هؤلاء المخرجين عن عمليات ابداعهم، والظروف المثالية التى يبدعون فيها ... ألخ، وقد راعينا عند تصميم أسئلة الاستخبار، أن تشمل كافة النقاط، المطلوب استيفاؤها حول عملية الابداع فى الاخراج الصحفى، وأن تكشف عن أى تناقض بين اجابات المبحوثين، علاوة على أن تجمع بين الأسئلة ذات النهايات المفتوحة والمغلقة، مما سيتضح تفصيلياً فى الباب الثالث بإذن الله.

(٣) الاستبار : وتدخل هذه الأداة فى نطاق منهج دراسة الحـالة، إذ

(*) عملنا فى هذه الفترة بجريدة "السياسى"، التى تصدرها دار التعاون للطبع والنشر، وكنا فى جزء من الفترة نشغل منصب رئيس قسم الاخراج بالجريدة.

يعتمد الاستبار على مقابلة بؤرية متعمقة مع أحد المبدعين، أو أكثر، بهدف تعميق بعض النقاط، التي وردت في الاستخبار، وتناول تفصيلات جزئية صغيرة، لم يكن في وسع الاستخبار أن يتناولها.

(٤) تحليل الشكل : ويدخل أيضاً في نطاق منهج المسح، ولكن البيانات التي يمكن جمعها عن طريق هذه الأداة، لا تدخل مباشرة في صميم دراستنا، التي قصرناها على العملية الابداعية، لا على الانتاج الابداعي، ولكن الميزة الحقيقية في دراسة اخراج بعض صفحات الصحف المصرية، أنها تحقق هدفاً منهجياً جزئياً، وهو المساعدة على اختيار بعض العينات، التي ستجرى عليهم الدراسة التطبيقية الميدانية، بالإضافة إلى معاونة الباحث في التوصل إلى صيغ بعض أسئلة الاستخبار، التي على علاقة وثيقة بالانتاج الابداعي ذاته، في بعض جزئياتها.

(٥) تحليل الماكيتات : وهي الأداة المنهجية، التي تماثل تحليل المسودات، في بعض دراسات الابداع السابقة، ولاسيما في كل من الأدب والفن (سويف، حنورة، ارنهايم)، ولا غرابة في ذلك، فكما أن الأديب عادة ما يكتب على شكل (مسودة)، يقوم بعد ذلك بتبييضها في صورتها النهائية، فكذلك يفعل (بعض) المخرجين، الذين يقومون بعمل اسكتشات مصغرة أحياناً، وبحجم الصفحة أحياناً أخرى، قبل رسم الماكيت في صورته النهائية.

وفي رأينا فإن عمل هذه الاسكتشات قبل رسم الماكيت، من عدمه، يشير إلى حقيقة معينة، كما أن الطريقة الفنية المستخدمة في رسم الماكيت ذاته، تشير إلى حقائق أخرى، علاوة على درجة الارتباط بين تصميم الماكيت، والتصميمات المبدئية المقترحة في الاسكتشات.

وترجع أهمية تحليل الماكيتات، المبدئية والنهائية، إلى أنها تجعل الباحث يقف على إحدى أهم خطوات العملية الابداعية في الاخراج الصحفي، وترجع خصوصية هذا الفن الصحفي، إلى أن الماكيت قد يتعرض بعد رسمه للتعديل، حتى ولو كان نهائياً، بسبب ما

يحيط بالعمل الصحفى بوجه عام من تطورات طارئة ومتلاحقة، بعكس الأعمال الابداعية فى الفن التشكيلى مثلا. وبذلك فإن تحليل شكل الصفحات، بعد اتمام طبعها على الورق ، غير كاف، وإن كان ضرورياً، فنحن نفترض مثلا أن الارتباط السلبى بين الماكيت والصفحة المطبوعة، يشير إلى درجة المرونة، التى يجب أن يتمتع بها المخرج المبدع حقاً.

العينات :

وقد اخترنا صيغة الجمع، بدلا من صيغة المفرد (عينة)، إذ يعتمد الجانب التطبيقى من دراستنا بالفعل على عدد من العينات، وليست عينة واحدة، وذلك على النحو التالى :

(١) عينة الاستخبار : لم يكن أمام دراستنا، إلا أن تلجأ إلى ما يعرف منهجياً «بأسلوب العينة الكلية» أو «الجمهور العام» (total population)، إذ لا نستطيع اختيار عدد من المخرجين، وترك عدد آخر، لأن جمهور الاخراج الصحفى فى مصر (المخرجون) جمهور محدود بطبعه، وكذلك الحال فى الدول العربية الأخرى، التى يستعين بعضها بالمصريين عادة، فى أعمال الاخراج.

وإذا كان أغلب المنهجيين يوصون دائماً بزيادة حجم العينة، ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، فإن قصارى ما نملكه إزاء هذه التوصية، أن نلجأ إلى جمهورنا كله، حتى لا تأتى نتائجنا قاصرة، فإذا جاءت بعد ذلك - ورغم ذلك - قاصرة، فإن هذا هو أقصى ما نستطيعه فى الوقت الراهن، وبالأساليب المنهجية المتبعة حالياً.

ويمكن القول إن العامل الوحيد، الذى يضمن عدم الوقوع فى خطأ التعميم، من مجرد استخلاص نتائج من عينة صغيرة، هذا العامل يتمثل فى أن تكون العينة الصغيرة المختارة هى فى واقع الأمر الجمهور كله، أو هو ما يعبر عنه بعض المنهجيين بمصطلح «الحصر الشامل».

ومما يدعم لدينا هذا الاتجاه المنهجى، الغريب على الدراسات

الصحفية والاعلامية بوجه عام، ونعنى به ضآلة حجم العينة، هو أن باحثين سابقين لهم مكانتهم، قد اعتمدوا على الاتجاه نفسه فى اختيار عيناتهم، فسويف مثلا أجرى استخباره على سبعة شعراء فقط، وحنورة أجرى استخباره على أربعة وعشرين روائياً، كما أن هايز استعان بستة وسبعين موسيقياً، للاجابة على أسئلة الاستخبار فى دراسته، والأكثر من ذلك أن العينة فى بحوث أخرى اقتصرت على مبدع واحد، كما حدث فى دراسة ارنهايم المشار إليها من قبل ... وهكذا.

وتتكون عينة الاستخبار لدينا من اربعين مخرجاً مصرياً، هم كل من أمكننا الوصول إليه من جمهور المخرجين، وكنا قد حددنا سلفاً، عدداً من الشروط، استبعدنا بسببها عدداً من المخرجين، بشكل لم يؤثر فى اعتقادنا، فى كون العينة كلية، وهذه الشروط هى :

أ - أن يكون المخرج حاصلا على عضوية نقابة الصحفيين، ومعنى ذلك أننا استبعدنا المخرجين العاملين (تحت التمرين)، وحجتنا فى ذلك أن هذه العضوية لا تمنح - طبقاً لقانون النقابة - إلا لمن أمضى سنة تحت التمرين، بالنسبة لخريجى كلية الاعلام وأقسامه، وسنتين بالنسبة لخريجى الكليات الأخرى، ونحن نعتقد أن هذا الشرط يوفر الحد الأدنى من الخبرة الاخراجية، والذى لا نستطيع الاستغناء عنه فى دراستنا.

ب - أن يكون عاملا بإحدى المؤسسات الصحفية، سواء تلك المسماة بالقومية أو بالصحف الحزبية، وإن كان هناك تداخل بين نوعى الصحف، فيما يتصل بأسماء المخرجين، ومعنى ذلك أننا استبعدنا من العينة المخرجين العاملين فى الصحف الصغيرة، كصحف المؤسسات والنوادى .وبعض الصحف الأقليمية، وقد بنى هذا الشرط على أساس الاعتقاد بأن الصحف القومية والحزبية هى التى توفر قدراً معقولا من الخبرة، بعكس الصحف الصغيرة المشار إليها.

ج - أن يكون مقيماً فى مصر، وممارساً لعمله فعلياً، فى وقت اجراء الدراسة، وهذا يعنى أننا قد استبعدنا هؤلاء العاملين بالصحف العربية خارج مصر، وكذلك الذين تصادف قيامهم بأجازات سنوية طويلة.

وقت تطبيق الاستخبار.

ومعنى ذلك أن كل من تنطبق عليهم الشروط السابقة بالفعل، يبلغ عددهم ٤٠ مخرجاً، مع ملاحظة أن دراستنا تقتصر على مخرجي الجرائد (اليومية والأسبوعية)، أي مع استبعاد المجلات، على أساس أن اخراج هذه الأخيرة يختلف نوعياً عن اخراج الجرائد، من حيث المهارة المطلوبة، والخبرة المتوقعة، والامكانات المتاحة، مع اختلاف طبيعة المطبوعين، وذلك وفقاً لبعض الدراسات السابقة فى الاخراج، ووفقاً للاستبطان الذاتى.

وبالرغم من وضع هذه الشروط مسبقاً، فإنه لم يكن من بينها شرط، يتصل بتوحيد المدة الزمنية لممارسة العمل، والتى تؤثر بلاشك فى عمق خبرة المخرج، بل على العكس من ذلك، فإن تباين الخبرات بين المخرجين تبايناً ملحوظاً، ألقى بظلاله على زاوية مهمة من الدراسة، تتصل بقياس الفروق الفردية بين المخرجين، فى ضوء خبراتهم.

(٢) العينة التجريبية : كان لابد أن يقل عدد مفردات العينة، التى ستجرى عليها التجارب الاصطناعية، عن عينة الاستخبار، وذلك للأسباب التالية :

أ - تحقيق التجانس ما استطعنا إلى ذلك سبيلا بين مفردات العينة التجريبية، بالنسبة للسن والتخصص الجامعى وطول الخبرة، مما كان يستلزم اختيار عدد محدود من المخرجين، من عينة الاستخبار، بحيث تنطبق عليهم شروط التجانس.

ب - تثبيت متغير المؤسسة الصحفية التى يعملون بها، على أساس أن يمارس المبحوث عمله الاخراجى، بحرية تامة، من خلال احساسه بأنه (وسط زملائه)، وليس مع مخرجين من صحف أخرى منافسة، وهذا يقتضى منطقياً تقليل عدد مفردات العينة.

ج - صعوبة اجراء التجارب الموضوعة، على عدد كبير من الأشخاص المبحوثين، فى حالة كبر عددهم، وذلك بالنسبة لظروف المكان

والزمان الملائمين لجميع المفردات، وهو ما يصعب تحقيقه مع مفردات عينة الاستخبار.

ووفقاً للأسباب السابقة، فقد وقع اختيارنا على أربعة مخرجين فقط، ليكونوا هم كل مفردات العينة التجريبية، وهم يمثلون - تقريباً - الجهاز الاخراجي لصحيفة «أخبار اليوم» الأسبوعية، وهم (بالترتيب الأبجدى) : أحمد سامح - أحمد السعيد - خالد فرحات - مجدى حجازى، والذين وجدنا أنهم تنطبق عليهم جميعاً وإلى حد كبير، الشروط المتضمنة فى الأسباب سالفة الذكر.

وثمة ملاحظة مهمة فى هذا المقام، وهى أن الاختيار العشوائى «لأخبار اليوم» على هذا النحو، كان اختياراً وفقتنا إليه الظروف، فلحسن الطالع تمثل هذه الصحيفة حالة ممتازةلدراسة الابداع الذى يمارسه مخرجوها، فلكونها صحيفة أسبوعية، يجد المخرجون فى العادة الوقت الكافى والمتاح لابتكار أساليب إخراجية جديدة، قد لا يقوى على تنفيذها مخرجو الصحف اليومية، كما أن كونها تمثل الاتجاه الشعبى بين الصحف المصرية، بما يحمله هذا الاتجاه من اهتمام بعنصر الصورة مثلا، والألوان التيبوغرافية ... ألخ، يعطى أدوات اضافية للمخرج، تيسر له الابداع، إذا أراد.

(٢) عينة الاستبار : كان لابد من تعميق بعض النقاط، التى وردت فى أسئلة الاستخبار، مع التركيز الشديد على تصورات المخرجين ومفاهيمهم، والتعمق الرأسى كلما أمكن فى نفسية المبدعين، وعلى هذا الأساس فمن المنطقى أن تكون عينة الاستبار من أضيق ما يمكن، بحيث يسهل اجراء الاستبار على عدد من الجلسات البؤرية المتعمقة، وحتى يتوفر لنا الوقت والجهد الكافيان، للتعمق فى داخل المبدع، لذلك استقر رأينا على اختيار مخرج واحد، هو الأستاذ مجدى حجازى، الذى يمثل أحد مفردات العينة التجريبية، وهو بالتالى أحد من سيجرى عليهم تطبيق الاستخبار.

وكانت الأسباب التى دفعتنا لاختيار هذا المخرج بالذات،

على النحو التالى :

أ - أنه فى ضوء ما قمنا به من اجراءات تحليل شكل الصفحات المطبوعة، يمكن القول إن المبحوث المذكور قدم فى ممارساته الاخراجية، أكثر من علامة من علامات الابداع، بالمعنى الاخراجى / النفسى للكلمة.

ب - وفى ضوء الدراسة الاستطلاعية، التى أجريناها قبيل الشروع فى هذه الدراسة، ثبت أن لدى المبحوث خبرات فنية واخراجية، خارج حدود صحيفته التى يعمل بها، فهو يقدم خبراته هذه إلى بعض المؤسسات الأخرى، فيما يتصل بتصميم الشعارات واخراج الاعلانات وتصميم أغلفة الكتب ... ألخ.

ج - وفى الضوء السابق نفسه، فإن هذا المخرج فنان بطبعه، إذ يهوى الرسم منذ الصغر، بل وأقام عدة معارض فنية قبل تخرجه فى الجامعة وبعده، وكان يرسم الكاريكاتير فى بعض الصحف الصغيرة (*).

د - والأهم من ذلك كله أن المبحوث المذكور، سبق أن فاز فى المسابقة التى يجريها المجلس الأعلى للصحافة، لاختيار أفضل المخرجين المصريين، عن أعمال اخراجية معينة، نرى من وجهة نظرنا، أنها أعمال ابداعية بالفعل.

هـ - وثمة سبب ذاتى يؤيد اختيارنا للأستاذ مجدى حجازى، وهو أن الباحث قد درس له الاخراج الصحفى فى مرحلة الدراسة الجامعية، وأشرف على عمله الاخراجى بصحيفة «صوت الجامعة» المشار إليها، وقد لاحظنا وقتها، أنه تبدو عليه أمارات الابداع بالفعل، رغم حداثة سنه (الآن ٣٥ سنة)، وعلاوة على ذلك فهو زميل وصديق للباحث، كانت لنا معه مناقشات ومحاورات متعددة حول إخراج الصحف، وفى رأينا فإن ذلك كله يسهل علينا مهمة الاستبار من جهة، ويزيل حواجز الشك والخوف بين الباحث والمبحوث من جهة إخرى.

باختصار .. فإن عمق خبرات هذا الشاب، وتنوع ممارساتـــه

(*) مثل صحيفة "صوت الجامعة" التى كانت تصدرها كلية الاعلام بانتظام فى الفترة من ١٨ ديسمبر ١٩٧٢، حتى ٢٤ أبريل ١٩٧٦، وكانت تعتبر معملا لتدريب طلاب قسم الصحافة على ممارسة كل الفنون الصحفية.

الفنية، والمستوى الابداعى الذى وصل إليه من مناظير متعددة، كلها عوامل موضوعية تشير إلى اختياره، إضافة إلى العوامل الذاتية، التى لا نستطيع إهمالها أو انكار أهميتها، عند القيام بالاستبار على وجه الخصوص.

الفصل الثالث
الاخراج الصحفى .. عملية ابداعية

مدخل

ينطوى عنوان هذا الفصل على فكرتين رئيسيتين، ينبغى التأكيد عليهما، أولاهما : أن الاخراج الصحفى عملية process، بكل ما تشتمل عليه هذه الكلمة من معنى، ويشير مفهوم العملية لدى شاكر عبد الحميد (١٩٨٧) إلى سلسلة من النشاطات المنتظمة، الموجهة نحو هدف ما، أو هى نشاط متصل، أو سلسلة من التغيرات التى تأخذ شكلا معيناً، فهى شىء ما يحدث، ويشير إلى عدد من الخطوات المتتالية المتصلة، والتى يتم عن طريقها الوصول إلى هدف معين(١)، ويشير تعريف آخر للعملية، على أنها «تغيرات فى موضوع ما داخل الكائن، مع ضرورة أن تكون هناك خاصية متسقة محددة لها، أو اتجاه يمكن تبينه، فالعملية هى ما يحدث فى اتجاه ما، ومن ثم فهى تتقابل مع الشكل أو البناء»(٢).

أما الفكرة الثانية التى يحتويها عنوان هذا الفصل، فهى أن هذه العملية الاخراجية، تتميز بأنها (ابداعية)، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان نفسية، سبق أن تعرضنا لها فى المبحث الأول من الفصل الأول، وهذا يعنى ضرورة قيام العمل الاخراجى على الجدة والحداثة، وأن يلقى قبولا عاماً ويحقق فائدة اجتماعية، وهو يقتضى بذلك تفاعلا ما بين الفرد والبيئة، على مستوى الانتاج الابداعى، كما يستلزم وصول هذا الانتاج إلى الآخرين.

ومن هنا فإن المشكلة الأساسية التى نحاول بحثها فى هذا الفصل، هى مدى التشابه والاختلاف بين الاخراج الصحفى من جانب، والعمليات الابداعية الأخرى التى عرفها البشر من جانب آخر، بعبارة أخرى : طالما كان الاخراج عملية ابداعية، فهل هو يشبه سائر

---

(١) شاكر عبدالحميد، مرجع سابق، ص ١٢١.

(٢) H.B. English, and A.C. English, A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms, (London : Longmans, 1958), p. 344.

العمليات الابداعية التى نعرفها؟، أم أن هناك أوجه شبه وأوجه خلاف؟، وما هى هذه وتلك؟.

ويمكن أن نبحث فى هذه المشكلة من زاويتين، خصصنا لكل منهما سبحثاً مستقلا، تتصل أولاهما بموقع الاخراج من الأعمال الابداعية، بأنواعها المختلفة، أما ثانيتهما فتتصل بسمات الاخراج الصحفى، لا من حيث كونه أحد الأعمال التى نمارسها فى الصحف، وإنما من حيث كونه عملية ابداعية، وذلك فى ضوء سمات الابداع والمبدعين بوجه عام، كما عرضناها فى الفصل الأول.

وكان لابد من مزج المعرفة النفسية المتاحة لدى الباحث، بالمعرفة الاخراجية المتواضعة، نظرياً وعملياً، حتى يحمل هذا المزيج تركيباً جديداً لمفهوم الاخراج الصحفى، باعتباره ابداعاً. كما حاولنا تدعيم مناقشتنا بأمثلة تطبيقية من حقل الاخراج، سواء تلك القديمة، التى تدخل الآن فى باب التاريخ، أو تلك الأمثلة الراهنة، التى يمكن الاستبصار بها، من واقع التراث العلمى المدون فى الاخراج، أو من حيث الخبرة العملية الشخصية للباحث ذاته.

المبحث الأول : الاخراج الصحفى بين العلم والفن

على الرغم من تعدد أنواع الابداع وتصنيفاته، على النحو الذى عرضناه، فقد لا يهمنا كثيراً كون الابداع ملموساً أو سيكولوجياً، كما لا يعنينا كونه كامناً أو ظاهراً، بل لعل التصنيف الذى يقدمه لنا عبدالحليم محمود، هو الأقرب إلى طبيعة دراستنا، وبخاصة فى هذه الجزئية، ويشمل هذا التصنيف على تعدده، نوعين رئيسيين من الابداع، هما : الابداع العلمى، والابداع الفنى.

ولكى نحكم على الاخراج الصحفى - باعتباره ابداعاً - ما إذا كان يندرج تحت العلم، أو تحت الفن، فلابد أولا من التفرقة بين العلم والفن، من المنظور الابداعى، ويجب أن نلاحظ بصفة مبدئية، أن هذه التفرقة الضرورية، قد اختلفت معاييرها من عصر إلى آخر، بل إنهما -من الناحية الابداعية- يتداخل بعضهما فى بعض، وحتى الآن.

ففى الماضى كان يخيل إلى بعض علماء النفس، أن الطريق الذى يسلكه الابداع، يختلف باختلاف المجال الابداعى، بمعنى أن العالم مثلا، يسلك فى ابتداعه الفروض العلمية، وفى الكشف عن الحقائق، مسلكاً يختلف عن مسلك الشاعر أو الفنان، الذى يبتدع المعانى والصيغ والأشكال الجديدة(٣)، ولكن الواقع خلاف ذلك، كما أثبتت دراسات أحدث، رأى أصحابها أنه لو لم يكن العالم فناناً، لما أتيح له الكشف عما وراء الظواهر الصماء من فروض ونظريات، تفوق فى روعتها وجلالها أرقى الأعمال الفنية، ولو لم يكن الفنان ذا ثقافة علمية واسعة، أجهد عقله فى اكتسابها، لما أتيح له أن يصوغ آياته الفنية الخالدة، التى تزداد جمالا، كلما اتسعت المدارك العلمية للفنان(٤)، ولكننا نرى أن هذا المفهوم الأخير، ينطلق من الفكر الفلسفى بصفة أساسية، وأن ارتباطه بالواقع الابداعى جد ضعيف.

وكان جيلفورد هو أول العلماء المحدثين، الذين نقضوا هذا المفهوم بالفعل، وكذلك المفهوم السابق عليه، إنه يعتقد - على حق -

---

(٣) يوسف مراد، مرجع سابق، ص ٢٧٣.

(٤) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٢٣.

أن ثمة فروقاً فى السلوك الابداعى بين العلم والفن، كما أن ثمة عوامل مشتركة بين كافة المبدعين، ولاسيما فى قدراتهم الابداعية الأساسية، فالصلة الأساسية بين العلم والفن، هى قدرة المبدع فى كلا المجالين، على «إدراك الروابط الخفية بين الأشياء، ومدى السهولة واليسر لدى أى من العالم أو الفنان، فى إعادة ترتيب عناصر سابقة، فى صياغة جديدة»(٥)، فكما يحول الفنان خبرته بالبشر إلى رواية أو مسرحية أو لوحة، يختبر العالم بياناته، ويحولها إلى صياغة نظرية جديدة، كلاهما اذن يعيد صياغة أنواع محددة من المعلومات أو الخبرات، فى نمط أو نظام أو شكل، يتميز بالجدة والحداثة.

أما الفروق بين الابداعين العلمى والفنى، فيمكن القول أنها هى نفسها الفروق بين العلم والفن، إنها فروق بين العقل والمشاعر، بين الموضوعية والذاتية، بين الصواب والجودة، بين الخطأ والرداءة، كما سيتضح بعد قليل بإذن الله، فالعالم المبدع إذن يستخدم عقله بطريقة موضوعية، للوصول إلى الصواب والبعد عن الخطأ، أما الفنان المبدع فإنه يستخدم مشاعره وعواطفه بطريقة ذاتية، حتى يخلق لنا عملا جيداً، غير ردىء.

ونعود مرة أخرى إلى طرح السؤال نفسه : هل الاخراج الصحفى علم أم فن؟، لا يكفى أن نفرق بين العلم والفن كجوانب ابداعية مختلفة، بل لابد كذلك من التفرقة بين الجوانب المختلفة للاخراج الصحفى، بالمفهوم الكلى الشامل، الذى طرحناه من قبل فى بعض دراساتنا السابقة، فإخراج الصحيفة «هو ظهورها، وخروجها من حيز المؤسسة الصحفية الضيق، إلى القراء بعالمهم المتسع، ويشير المصطلح بهذا المعنى، إلى كل العمليات، التى تساعد على ذلك الخروج»(٦)، والتى تشمل ثلاث عمليات أساسية :

أ - الطباعة : وهى الوسيلة الآلية، التى يمكن بواسطتها إنتاج العدد المطلوب من نسخ الصحيفة.

---

(٥) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ١٧.

(٦) أشرف صالح، تصميم المطبوعات الاعلامية، جـ١، (القاهرة : الطباعى العربى، ١٩٨٥)، ص أ.

ب - البناء : وهو جملة العناصر التيبوغرافية، التى تكون هيئة الصفحة المطبوعة (عناوين - صور ... ألخ).
ج - التصميم : وهو استخدام العناصر السابقة معاً بشكل فنى جذاب، من حيث علاقة بعضها بعضاً، على كل صفحة مطبوعة.

ولعلنا بتقديم هذه التعريفات المقتضبة لجوانب الاخراج، بالمفهوم الكلى الشامل، نكون قد وضعنا يد القارىء، على الاجابة الدقيقة عن السؤال الهام : هل الاخراج علم أم فن؟ .. فالواضح أن العمل الطباعى يعتمد على العلم أساساً(*). بل إن الدراسات الحديثة نسبياً فى الطباعة، تلح على اعتبارها علماً قائماً بذاته(٧)، ومن جهة أخرى فالتصميم هو فن أولا وأخيراً، وهو لا يخرج عن كونه «عملية تشكيل باستخدام عناصر معينة، على لوحة بيضاء مقسمة إلى أعمدة، هى ماكيت الصفحة»(٨).

أما بالنسبة للبناء التيبوغرافى، فيمكن القول على سبيل المجاز، أنه يجمع بين العلم والفن، إذ أن انتاج كل عنصر من العناصر التيبوغرافية يعتمد على جهد علمى منظم وطويل، وكذلك الحال فى تطوير عمليات الانتاج هذه(**)، أما اعطاء كل عنصر شكل وحجم ولون، فى كل حالة اخراجية، فهو عمل فنى أساساً.

ومعنى ذلك أن الابداع فى مجال الاخراج الصحفى، هو مجموع الجهود العلمية والفنية المبذولة، فى سبيل تحسين كفاءة الصحيفة من الناحية الشكلية، وهو بذلك يعتبر علماً وفناً فى وقت معاً، هذا إذا نظرنا إليه بمنظور كلى شامل، وبمعنى علمى دقيق.

(*) من العلوم التى تعتمد عليها الطباعة : الفيزياء والكيمياء، ومن المجالات العلمية الفسيحة فى حقل التكنولوجيا العلمية، التى تستفيد منها الطباعة : البصريات والحاسبات الآلية.

(٧) F. Pateman, and L.C. Young, Printing Science, (London : Pitman Pub. Co., 2nd ed., 1976), p.p. 1-3.

(٨) K.F. Bates,Basic Design : Principles and Practice, (London : Funk, 1975), p. 211.

(**) ونعنى بانتاج العناصر : جمع الحروف، حفر الكليشيهات، التصوير الميكانيكى ... ألخ.

ولم يكن من الممكن بطبيعة الحال أن تشمل دراستنا الابداع فى الطباعة، باعتبار هذه الأخيرة من مكونات الاخراج الصحفى الشامل، ويرجع السبب فى ذلك إلى عوامل ثلاثة :

أ - أن المخترعات الأساسية فى الطباعة، قد تمت بالفعل، طوال القرون الخمسة الماضية، ولا تخرج التطورات التكنولوجية فى جوهرها، عن مجرد تطوير لهذه المخترعات الأساسية، وإن كان التطوير ذاته شكلا من أشكال الابداع العلمى كذلك.

ب - صعوبة الوصول إلى المبدعين فى حقل الطباعة، فالقدماء منهم قد توفاهم الله، والمحدثون كلهم من الأجانب، الذين يصعب بالنسبة لباحث مصرى، أن يطبق عليهم استخباراً أو استباراً.

ج - وفى التطورات التكنولوجية الحديثة فى مجال الطباعة، لا يمكن القول أن مخترعاً مبدعاً محدداً بالاسم، هو صاحب كل فكرة جديدة، فالسياق الابداعى الحديث فى مجال العلوم بخاصة، أصبح مرتبطاً بالجهود الجماعية للعلماء، وصار كل تطور حديث منسوباً فى الأغلب الأعم إلى شركات تجارية عالمية، وبيوت خبرة طباعية، وليس إلى أشخاص معينين.

ومع ذلك فقد احتل الابداع فى الطباعة مكاناً فى بعض الدراسات السابقة، وإن كان مكاناً متدنياً، إذا قورن بالابداعات العلمية الأخرى الواردة فى هذه الدراسات، ومن ذلك مثلا الدراسة القيمة التى قدمها لنا آرثر كوستلر (١٩٦٤)، عن السلوك الابداعى عند عدد من الأشخاص المبدعين فى مجالات مختلفة، كان من بينهم يوهان جوتنبرج مخترع الطباعة الألمانى، فى القرن الخامس عشر.

وكوستلر هذا، هو عالم النفس الأمريكى، الذى كان مهتماً بالنشاط الابداعى عند مشاهير العلماء والفنانين، وهو صاحب نظرية «زيجة الأفكار» (marriage of ideas)، فهو يرى أن الاختراعات العلمية ليست سوى زيجات موفقة بين أفكار سابقة، معروفة سلفاً للمخترع، وتبدو هذه الأفكار ظاهرياً، أنها غريبة بعضها عن بعض، ويضيف إن من يعقد هذه الزيجات (المأذون الشرعى عندنا) هو

اللاشعور(٩).

وليست هذه هى المرة الأولى، التى يدرك فيها السيكولوجيون أهمية اللاشعور، فى تنظيم النشاط الابداعى، فقد سبق لعالم النفس الفرنسى بوانكاريه Poincare (١٩١٢)، أن أشار إلى أن اللاشعور يتولى مزج الأفكار، التى يثيرها العمل الشعورى المبكر فى المشكلة، التى تواجه المبدع(١٠)، كل ما فعله كوستلر أنه مزج نظرية بوانكاريه، بتحليل أدق وأعمق لدور اللاشعور، فى تقديم انتاجات ابداعية مفيدة للبشرية(١١).

ويدلل كوستلر على رأيه هذا، بأن كلمة (تفكير) فى اللغة اليونانية، هى (cogito)، والتى تعنى أصلا فى هذه اللغة «التقليب معاً» (shake together)(١٢)، وهذا هو الأساس فى نظرية زيجة الأفكار، وقد درس الرجل عدة حالات من التاريخ العلمى والفنى، كان أبرزها - من زاوية بحثنا الضيقة - ابداع جوتنبرج فى حل مشكلة الطباعة.

لقد انصب عمل جوتنبرج فى الأساس، على محاولة حل مشكلة معينة، هى : كيف نطبع الحروف على الورق؟ .. فحروف الصفحة الواحدة كثيرة العدد، ولم يكن من الممكن وقتها طبعها كلها على الورق فى وقت واحد، وذات يوم، وبينما كان جوتنبرج يتجول فى مهرجان النبيذ، رأى بنفسه عصارة العنب - المستخدمة فى صنع النبيذ - والتى تتكون من مسطح أفقى ضخم، تضغط عليه بقوة كابسة، تحتل المساحة نفسها للمسطح، وهنا أدرك جوتنبرج، أن حيلة مماثلة يمكن اتخاذها، للضغط على عدد كبير من الحروف للصفحة الواحدة، بأن توضع هذه الحروف مكان ثمار العنب، وتقوم

(٩) Arthur Koestler, The Act of Creation, (New York : Mc Millan, 1964), p. 98.

(١٠) B. Ghiselin (ed.), The Creative Process, (New York : New American Library, 1952), p. 63.

(١١) Koestler, op. cit., p. 99.

(١٢) Ibid.

بالضغط على الحروف كابسة العنب نفسها(١٣).

نحن إذن أمام زيجة موفقة - فى رأى كوستلر - بين فكرتين : فكرة الحروف المعدنية البارزة، وفكرة كابسة العنب، «وعلى المبدع أن ينتقل بفكره من مجال إلى آخر، لأنه فى حالة التفكير العادى - غير المبدع - فإن الذهن يكون عادة محصوراً فى مجال واحد»(١٤)، بعبارة أخرى فإن فضل جوتنبرج على الطباعة - فيما يتصل باختراعه الآلة الكابسة - أنه أدرك بمهارة العلاقة الخفية، بين الحروف وكابسة العنب، مع أن كلا منهما تنتمى إلى مجال مختلف.

ويحفل تاريخ الطباعة فى العالم، بأسماء مخترعين مبدعين، قدموا لهذه الصناعة الضخمة الآن، اختراعات متعددة، أسدت أجل الخدمات للصحافة، ولمهنة النشر عموماً، والغريب أن بعض هذه الاختراعات، قد تم إبداعها بمحض الصدفة كما يقال، ولكن ذلك لم يمنع من بذل الجهود العلمية، لبلورة كل فكرة علمية وتحسينها، نذكر من هؤلاء الطباعيين المبدعين مثلا(١٥) :

أ - الويس سينفيلدر Alois Senefelder الألمانى (١٧٧٩)، الذى أهدى للبشرية الطريقة الملساء فى الطباعة، عندما توصل بالصدفة إلى أن للحجر الجيرى خصائص معينة، تجعله قابلا لكل من الدهن والماء.

ب - الكسندر بين Alexander Bain البريطانى (١٨٤٢)، وهو أول من اهتدى إلى فكرة إمكان إرسال صورة طبق الأصل من أى وثيقة أو مستند أو رسم، سلكياً أو لاسلكياً، من مكان إلى آخر، وهى

---

(١٣) Ibid, p. 101.

وانظر أيضا بالتفصيل :

S.H. Steinburg, Five Hundred Years of Printing, (London : Penguin Books, 1966), p. 129.

(١٤) Weisburg, op. cit., p.p. 21, 22.

(١٥) حول هذه الاختراعات والأفكار الطباعية أنظر بالتفصيل :

أشرف صالح، الطباعة وتيبوغرافية الصحف، (القاهرة : العربى للنشر والتوزيع، ١٩٨٤)، صفحات متفرقة.

الفكرة التى كانت أساس «الطباعة عن بعد» (Facsimilé)(١٦).

ج - جاكوب وارمز Jacob Warms الفرنسى (١٨٤٩)، الذى أمدنا بفكرة القوالب المعدنية المقوسة للسطح البارز، فأطلق بذلك استخدام الآلة الدوارة (rotatif) من عقالها.

د - اوتومار مرجنتالر Ottomar Mergenthaler الأمريكى (١٨٨٦)، وهو صاحب فكرة آلات الجمع السطرية (linotype)، التى ساهمت فى الاسراع بإنتاج الصحف، ونقل الصحافة المطبوعة بذلك نقلة هائلة.

هـ - ستيفن هورجان Stephen Horgan الأمريكى (١٨٧٢)، الذى ابتكر فكرة الشبكة، التى تتولى تجزىء الظلال القاتمة والباهتة من الصورة الفوتوغرافية، إلى نقط مختلفة الأحجام، يمكن طبعها بشكل يقترب كثيراً من الأصل.

و - ويليام بيركن William Perkin البريطانى (١٨٥٦)، الذى كان طالباً يدرس الكيمياء، وسنه وقتها ١٨ سنة، عندما اكتشف أول مادة صبغية صناعية، تدخل فى صناعة أحبار الطباعة.

ز - واشنطن لدلو Washington Ludlow الأمريكى (١٩٠٦)، وهو صاحب فكرة أول آلة لجمع العناوين المعدنية بالصحف، بعد أن كانت تجمع يدوياً، وقد سميت الآلة باسمه حتى الآن.

ح - ايرا رابل Ira Rubbel الأمريكى (١٩٠٦)، والذى اهتدى بالصدفة المحضة، إلى فكرة الأوفست (offset)، أى الطبع الأملس غير المباشر، والذى حول كثيراً من الصحف الأمريكية من الطريقة البارزة إلى الأوفست.

كل هؤلاء المبدعين فى مجال الطباعة، كانوا يستحقون دراسات حول أنشطتهم الابداعية، وسياقاتهم التى أطلقت قواهم الابداعية، من الباحثين الأوربيين والأمريكيين، إذ يتعذر علينا فى الوقت الراهن، إدخالهم إلى دائرة بحثنا هذا، كما سبق القول.

---

(١٦) Compton`s Encyclopedia, (Division of Encyclopedia Britanica Inc.), (Chicago University, 1984), vol. 8, p. 5.

لذلك قررنا اقتصار المجال التطبيقى فى هذه الدراسة الاخراجية، على الابداع الفنى فقط فى الاخراج، سواء ما كان متصلا بالتصميم، أو ذلك الجانب الفنى من عناصر بناء الصفحة (التيبوغرافيا)، الأمر الذى يقتضينا أن نبحث فى ماهية الابداع الفنى بوجه عام، وصولا إلى الابداع الاخراجى على وجه الخصوص.

من الصعوبات التى واجهت العلماء - السيكولوجيين وغيرهم - أن يضعوا تعريفاً دقيقاً واضحاً ومحدداً للابداع الفنى، فعندما سئل فوكس مثلا عن هذا التعريف، قال : «سأحاول أن أعرف الابداع فى الفن، حينما يقدم لى أحد تعريفاً للفن ذاته»(١٧). وذلك لما يكتنف الفن من هالات السحر والغموض والابهام.

إلا أن ذلك لم يمنع تولستوى من تعريف الفن، على أنه ذلك الدرب من النشاط البشرى، الذى يتمثل فى قيام الانسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين، بطريقة شعورية، إرادية، مستعملا فى ذلك بعض العلامات الخارجية(١٨). كما تذكر دائرة معارف الفنون أن الفن هو أى نشاط تلقانى ومضبوط (controlled)، يمكن عن طريقة ضبط الطبيعة، وتاريخ الفن بهذا المعنى، يمكن أن يكون تاريخ البراعة البشرية(١٩). ومفهوم الفن كما أوردته دائرة المعارف المذكورة، يقترب من مفهوم الصناعة عند العرب(٢٠). حتى أن بعضهم، عندما يذكر الفن - أى فن - فإنما هو يتحدث عما يمكن أن نسميه «الصنعة»، ونحن فى لهجتنا الدارجة، نطلق على الماهر الحاذق فى عمله «صنايعى».

ومما يضاعف من صعوبة وضع تعريف جامع مانع للفن - كمايقولون - أن المقاييس الفنية ذاتها نسبية، فالفن يخضع فى علاقته باللافن إلى عملية مد وجزر، حسب الظروف المحيطة، إذ تتوسع

---

(١٧) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ٢٠٣.
(١٨) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، (القاهرة : مكتبة مصر، ١٩٧٩)، ص ١٦.
(١٩) Encyclopedia of the Arts, (New York : Philosophical Library, 1946), p. 66.
(٢٠) مصرى حنورة، مرجع سابق، ص ٢٩.

تتوسع دائرة الفن تارة، لتشمل مناطق لم تكن تعتبر فناً، وتضيق الدائرة تارة أخرى، لكى تتوسع الثانية على حسابها، وتارة ثالثة يتبادلان المواقع، ليصبح ما هو فن، لا فناً، والعكس صحيح(٢١).

فحتى منتصف القرن التاسع عشر، ومنذ نشأة الصحافة المطبوعة عام ١٥٢٩، لم يكن الاخراج الصحفى فناً على الاطلاق، بل لا نتجاوز الحقيقة إذا قررنا، أنه لم يكن هناك عمل ما، يسمى كذلك، فكان عمال توضيب الصحيفة، هم الذين يتولون توزيع الأخبار والموضوعات على الصفحة، بشكل نمطى ثابت من عدد إلى عدد، ومن صفحة إلى أخرى، متأسين فى ذلك بالنمط المعتاد لاخراج الكتاب، صحيح أن الأعمدة الطولية كانت تقسم كل صفحة إلى قطاعات رأسية، بعكس الكتاب، الذى تمثل كل صفحة من صفحاته نهراً واحداً، إلا أن الفكرة كانت واحدة تقريباً، إذ يوضع الموضوع الأهم فى أعلى العمود الأول مثلا، يليه فى العمود نفسه الموضوع الثانى، والذى إذا زادت مساحته، يتم وضع بقيته فى أعلى العمود التالى، وهكذا دواليك، وهو ما عرف فى ذلك الوقت بالاخراج الرأسى(٢٢).

لم يكن هناك فى هذه العملية إذن أى فن، بالمعنى المفهوم، فلم يكن هناك جديد من الناحية الشكلية، ولم تكن هناك رؤية أو فلسفة أو فكر، بل هو عمل روتينى منتظم، يؤديه العمال بدون تفكير تقريباً، وبالتالى لم يكن هناك ماكيت مرسوم للصفحة، يحدد عليه شكل معين لكل موضوع صحفى، والخلاصة أنه لم يكن ابداعاً، أو لنقل إنه كان (لا فناً).

وعندما صار ممكناً نشر الموضوع على عدد من الأعمدة، بفضل بعض التطورات الطباعية، صار للصفحة شكل مختلف، إذ لم يعد بالعمل الروتينى السهل، أن تتراص الأخبار والموضوعات بعضها

---

(٢١) طارق الشريف، الفن واللافن، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣)، ص ص ٧، ٨.

(٢٢) أشرف صالح، تصميم المطبوعات الاعلامية، مرجع سابق، ص ١٤٤.

وراء بعض، بل أصبحت الحاجة ملحة «للتصرف»، ثم ازدادت هذه الحاجة، عندما بدأ نشر الصور الفوتوغرافية بانتظام غير مسبوق، وبمساحات كبيرة نسبياً، وكذلك عندما أمكن الجمع على أية اتساعات من السطور، تتجاوز العمود الواحد، بكل سرعة وسهولة، أدى ذلك كله إلى وقوف العمال عاجزين أمام هذا الوضع الشائك المعقد.

وهنا برزت الفكرة، أن يكون هناك أحد المحررين، ممن يتمتعون بحس تشكيلى مرهف، ليقوم بأداء هذا العمل الصعب، وهكذا وجدنا «المخرج الصحفى»، صاحب وظيفة جديدة فى الصحف، وأصبح معيار نجاحه فى أداء هذا العمل، مرهوناً بحسن توزيع الموضوعات، بما تحويه من عناصر داكنة كالصور والعناوين الضخمة، على الصفحة.

فى البداية، وجد المخرج الجديد، أن عملية توزيع الموضوعات، وفق أهميتها النسبية من الناحية التحريرية، ووفق حسن توزيع العناصر الداكنة، أمراً غير ممكن إجراؤه على الطوق المعدنى للصفحة (الشاسيه)، إذ يضيع وقتاً وجهداً كبيرين، يزيدان كلما أراد المخرج إجراء أى تغيير فى عمليتى التوزيع المذكورتين، ومن هنا رأى بعضهم أن يضع منذ البدء، تصميماً مختصراً للصفحة، على ورقة بيضاء بالحجم الطبيعى، ومقسمة إلى الأعمدة المطلوبة(٢٣)، وهكذا كان الماكيت، الذى يمكن اعتباره - مع شيء من التجاوز - أشبه بلوحة فنية، لها عناصر تشكيلية خاصة(٢٤)، وقواعد وأسس غير مرتبطة بمدارس الفن التشكيلى الشائعة وقتها، ولكنها على أية حال، كانت تمثل عملا فنياً بكل المقاييس.

ومع أن أياً من هذه التطورات السابقة فى حياة الاخراج الصحفى، لم تسجلها تواريخ محددة بدقة فى كل الدراسات الاخراجية السابقة، فإن عرض تلك التطورات على هذا النحو، يثبت بما لا يدع

---

(٢٣) Allen Hutt, The Changing Newspaper, (London : Gordon Fraser, 1973), p. 33.

(٢٤) Ibid.

مجالا للشك، فكرة «النسبية» فى الفن، وإمكان تحوله فى وقت آخر، إلى لا فن، وبالعكس، فلو تصورنا جدلا أن عدداً حديثاً من «التايمز» البريطانية مثلا، قد صدر بشكل معين لصفحاتها، على غرار العدد الأول منها، لأدركنا على الفور الاحباط وخيبة الأمل لدى القراء، من نظرات الاستهجان والاستنكار لهذا الشكل، والعكس صحيح، فلو تخيلنا أن العدد الأول من الصحيفة نفسها، قد صدرت صفحاته بشكل الأعداد الحديثة منها، لقام القراء بثورة عارمة على صحيفتهم، التى تجاوزت - فى نظرهم - كل حدود الكياسة واللياقة!.

وليست هذه التصورات فى الحقيقة، مجرد خيالات أو هلوسات، بل إنها حقيقة مؤكدة فى تاريخ الصحف، خصوصاً فى بريطانيا والولايات المتحدة، فعندما صدرت الصحف النصفية الأولى، فى أوائل هذا القرن، وكانت تحمل على صفحاتها الأولى إخراجاً غريباً جريئاً ومثيراً، يتمثل فى صورة ضخمة وعنوان كبير (فقط)، استهجنها القراء، واعتبروا أن هذه الصحف «غير محترمة»، وأنه لا يليق بها أن تدخل بيوتهم، لاسيما وأن أغلب هذه الصور كانت جنسية فاضحة، ومع ذلك كله، لاتزال أمثال هذه الصحف تصدر حتى الآن، وبالاخراج نفسه، بل وبالصور الفاضحة نفسها، دون أن تثير ثائرة أحد(٢٥)، ولم يكن الاستهجان والثورة، إلا لأن الاخراج الجديد والجرىء وقتها، لم يدخل فى إلف القراء وعاداتهم، ثم دخل بعد ذلك - وبمرور الوقت - واستقر.

ويحذر بعض علماء النفس، من أن يصير العمل الفنى - أياً كان - أمراً طبيعياً ومعتاداً، لأنه يفقد فى هذه الحالة عناصر فنيته، على الأقل بالنسبة للمجتمع، الذى أنتج من خلاله(٢٦)، ويطرح حنورة مثالا طيباً، يؤكد به هذه الفكرة، وهو آنية الطهى، التى كانت تحفة فنية، عندما تم انتاجها لأول مرة، ثم تقدم الوقت،لتصبح

---

(٢٥) أنظر بالتفصيل :
أشرف صالح، الصحف النصفية : ثورة فى الاخراج الصحفى، (القاهرة : دار الوفاء، ١٩٨٤)، ص ص ١٤-١٧.

(٢٦) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٤٣.

أمراً عادياً ومألوفاً لدى الناس، لا يمت للفن بصلة(٢٧).

وهكذا الاخراج الصحفى كما يبدو، إنه كآنية الطهى، يبدأ عادة بداية مدهشة مبهرة، فى كل مجتمع على حدة، ثم شيئاً فشيئاً، يصير أمراً معتاداً ومألوفاً، حتى يخرج نهائياً من دائرة الفن، ويصبح كذلك كآنية الطهى مرة أخرى، نستخدمها ولا نستطيع عنها غناء، ولكن تبقى قيمتها فى حدود وظيفتها المؤداة، دون أى شعور بجمالها كعمل فنى، وهذا فى اعتقادنا هو أعدى أعداء الاخراج الصحفى، أن يتحول إلى شيء عادى ومألوف، إنه فى هذه الحالة، لا يفقد فقط قيمته كعمل فنى يرتقى بأذواق الجمهور، ولكنه يفقد حتى وظيفته، التى تعتمد على عنصر الابهار والمفاجأة، ومن هنا كانت أهمية أن نبدع، عند قيامنا باخراج الصحف، فالابداع هو الضمان الوحيد، لاحتفاظ الاخراج بقيمته الفنية، واحتفاظه كذلك بوظيفته الصحفية، فى وقت معاً.

وكما عرضنا منذ قليل لأهم الابداعات العلمية فى مجال الطباعة، فالألزم لنا فى هذه الدراسة، أن نعرض فى عجالة لبعض الابداعات الفنية فى مجالى التصميم والتيبوغرافيا، مع ملاحظة أن جوتنبرج مبدع الطباعة الحديثة، هو الذى وضع بذرة الابداع فى الاخراج الصحفى، بأن قدم للمخرج الأداة الأساسية، التى يعمل من خلالها، فلولا جوتنبرج ما كان الاخراج، بل ما كانت الصحافة.

ومن استقراء التاريخ الاخراجى الصحفى، يمكن أن نصنف الابداعات الفنية، الداخلة فى نطاقه، إلى خمس طوائف أساسية(٢٨) :

(٢٧) مصرى حنورة، مرجع سابق، ص ٥٣.

(٢٨) استفدنا بصفة عامة من المراجع التالية :

* احمد حسين الصاوى، طباعة الصحف واخراجها، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٢)، مواضع متفرقة.

* ابراهيم امام، فن الاخراج الصحفى، (القاهرة : الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٧٧)، مواضع متفرقة.

* أشرف صالح، تصميم المطبوعات الاعلامية، مرجع سابق، مواضع متفرقة.

(١) ابداعات ارتبطت بتطور الأداة الطباعية ذاتها، كالتخلص من قيود الأعمدة، والاتجاه إلى الاخراج الأفقى، والاستخدام البارع للصور الفوتوغرافية، والاستفادة التشكيلية من ظهور الألوان على صفحات الصحف.

(٢) ابداعات نشأت فى أحضان تطورات سياسية وعسكرية معينة، فى بعض المجتمعات، ويتجلى ذلك على سبيل المثال، فى استخدام العنوان العريض (المانشيت) لأول مرة فى الولايات المتحدة (١٨٩٨)، للتعبير عن بعض الانتصارات العسكرية، وكذا بدء استخدامه فى مصر (١٩٠٨) بمناسبة وفاة الزعيم الوطنى مصطفى كامل، ومن هذه الابداعات كذلك اثراء الحروف اللاتينية بأكبر عدد من الأشكال والأحجام المختلفة، للتعبير عن أحداث الحرب العالمية الأولى (١٩١٤).

(٣) ابداعات فنية بحتة، لا ترتبط بتاريخ الاخراج الصحفى وتطوره، قدر ارتباطها بشخصية الفنان وموهبته وذوقه، ومن ذلك مثلا تصميم رأس الصفحة الأولى، ولاسيما لافتتها، وتصميم العناوين الثابتة للأبواب الصحفية والأركان، وتصميم الاعلانات، وكذلك استخدام الصورة المفرغة خلفيتها (ديكوبيه)، والصورة الهامشية (فون دى باج)، علاوة على استخدام الشبكات والجريزيهات مع بعض الرسوم وكأرضيات لبعض العناوين.

(٤) ابداعات تتصل بما أمكن الوصول إليه، نتيجة بعض الدراسات البصرية الميدانية، على عينات من القراء، ومن ذلك مثلا، الاتجاه الاخراجى إلى تقليل عدد الأعمدة، مع زيادة اتساع كل عمود، وتحديد أكثر المواقع على الصفحة بروزاً أمام بصر القارىء، وكذلك استبدال البياض بالفواصل المطبوعة، وغير ذلك من الاجراءات.

(٥) ابداعات ترتبط بالتيارات الفنية المعاصرة فى العالم، والتى تؤثر فى تذوق الانسان للقيم الفنية المختلفة، المتفاوتة من عصر إلى عصر، ومن ذلك مثلا الاتجاه إلى تصميم الصفحة بأسلوب التوازن الشكلى المطلق، ثم الاعتماد على فكرة التباين، وفكرة التعويض، وصولا إلى التيار الفنى الوظيفى، الذى ساد العالم فى السنوات الخمسين الأخيرة،

وأخيراً الاستفادة من التجريدية الهندسية، التى ابتدعها الفنان الهولندى بييت موندريان Piet Mondrian (١٩٢١)، والتى تقسم الصفحة بمقتضاها إلى كتل ومساحات هندسية كاملة ومنتظمة.

والطريف أن هذه الابداعات الفنية فى الاخراج الصحفى، بشقيها التصميمى والتيبوغرافى، قد وجدت تفسيراً سيكولوجياً عند جيلفورد، بوصفها تمثل عمليات ابداعية بوجه عام، عندما قال بوجود عامل فى النشاط الابداعى، يتمثل فى اعادة التنظيم re organization، أو اعادة التعريف re definition للكليات المنظمة(٢٩)، وإذا بحثنا عن هذه الفكرة فى الأمثلة التى طرحناها - وغيرها كثير - لوجدناها تنطبق تمام الانطباق.

ففيما عدا الابداعات الفنية، المتصلة بتطور الأداة الطباعية، نجد الأمثلة المطروحة تجسد بشكل واضح أن هذه الابداعات، لم تخلق فى الاخراج شيئاً من العدم، بل إنها كانت عبارة عن تحويل لشىء موجود أصلا، تحويل فى الشكل أو فى الاستعمال، أو فى كليهما، «ولعل هذه الفاعلية تشتمل على مزيج من المرونة والتحليل والتركيب»(٣٠)، فاستخدام العنوان العريض مثلا، باعتباره ابداعاً اخراجياً، كان مجرد تغيير فى الاستعمال، لشىء موجود أصلا هو حروف العناوين، ولم يخرج تفريغ خلفية الصورة الفوتوغرافية، عن كونه تغييراً فى الشكل، لشىء موجود أصلا، هو الصورة الفوتوغرافية ذاتها، كما أن تطبيق التوازن الشكلى المطلق فى تصميم الصفحة، كان مجرد نقل لتطبيقات مماثلة فى فنون أخرى، كالديكور مثلا ... وهكذا.

نخلص إذن، إلى أن الاخراج الصحفى علم، فى جانبه الطباعى، يتمثل فى اعتماده على عدد من العلوم الطبيعية، وكذلك فى بعض الأسس العلمية البصرية، فى جانبه البنائى (التيبوغرافى)، أما ما يتصل باستخدام العناصر التيبوغرافية، وتصميم الصفحة المطبوعة

(٢٩) Guilford, op. cit., p. 71.

(٣٠) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٢٥.

بشكل معين، فهو يدخل فى عداد الفنون، وبذلك يمكن القول إن الاخراج الصحفى ابداع علمى وفنى فى وقت معاً. هذا إذا تحدثنا عن الاخراج بالمفهوم الكلى الشامل، المشار إليه. أما بالمعنى الدارج - وغير الدقيق - للاخراج والذى يشير إلى بناء الصفحة وتصميمها، فالاخراج ابداع فنى فى المقام الأول.

المبحث الثانى : الاخراج والمخرج .. سمات وشروط

هدفنا فى هذا المبحث، هو أن نستخلص سمات الاخراج الصحفى، بوصفه عملية ابداعية، طالما كان الهدف النهائى للدراسة، التركيز على العملية، دون سواها من مكونات الابداع، ومع ذلك فلا يمكن الحديث عن عمل، دون التعرض للقائم به، أو بمعنى أصح، إن سمات المخرج الصحفى، باعتباره الشخص المبدع، تلقى مزيداً من الضوء على سمات الاخراج، وتوصلنا إليه من أقصر الطرق.

فى البداية، وطالما كان الاخراج ابداعاً علمياً وفنياً فى وقت معاً، كما أثبتنا فى المبحث السابق، فإن عرض سمات الابداع فى كل من العلوم والفنون، مع المقارنة بينها، يمكن أن يعطينا فكرة وافية، عن سمات الطباعة، بوصفها تمثل الابداع العلمى فى هذه الدراسة، بالإضافة إلى سمات كل من البناء التيبوغرافى والتصميم، بوصفهما يمثلان الابداع الفنى، ومن مزيج هذين الابداعين، يمكن أن نصل إلى سمات الاخراج الصحفى بالمفهوم الكلى الشامل.

(١) الابداع فى ضوء نمط التفكير المبدع :

المعروف أن الطريقة التى يفكر بها الفرد، تختلف باختلاف المجال، الذى يعمل فيه فكره، ويقدح فيه ذهنه، وبصفة عامة يمكن القول إن الابداع العلمى يعتمد على الاستدلال، فى حين يعتمد الابداع الفنى على التخيل(١)، ويدخل النوعان من التفكير فى السياق الابداعى بوجه عام.

وليس الفرق بين الابداعين العلمى والفنى، هو مجرد اختلاف نمط التفكير فقط، ولكن أيضاً فى النتائج المترتبة على هذا الاختلاف، ففى حالة استخدام الشخص المبدع للاستدلال، فهو يحاول الوصول إلى حقائق جديدة، ويريد أن تنطبق نتائجه مع الواقع، بزيادة تثبيت النماذج كلما راجعها، أما فى حالة استخدامه للتخيل، فهو بذلك يبتعد

---

(١) Weisburg, op. cit., p. 7.

عن الواقع، وينتج نماذج جديدة، لم تكن موجودة من قبل(٢)، مع أنها تتكون من عناصر موجودة بالفعل، كما سبق أن رأينا، وإن كان التاريخ العلمى للبشرية يثبت، أن الابداع فى العلوم عند تقديم مخترعات جديدة، كان يعتمد إلى حد ما على التخيل، ولعل اختراع الطائرة مثلا، يقوم دليلا على ذلك.

ولكن يبقى التخيل سمة أساسية وملازمة للابداع الفنى، وبالتالى فهو احدى أهم سمات الاخراج الصحفى، فعمل المخرج – فى رأينا – يقوم أساساً على التخيل، أو لنقل إنه يتلخص فى طرح مجموعة كبيرة من التخيلات، والتى تتخذ عادة صورتين متضامنتين :

أ – تخيل استرجاعى : ففى أثناء قيام المخرج بعمله، يقوم باستحضار عدد من الصور الذهنية فى مخيلته، مساعدة له على استلهام الفكرة أو الاسلوب، الذى سوف يصمم به الصفحة، أو استيحاء اجراء تيبوغرافى معين يبغى اتباعه، ومن أمثلة هذه الصور الذهنية، الصفحات النموذجية التى سبق له أن درسها فى تعلمه الاخراج، والصفحات الممتازة من الصحف الأخرى، التى راقه اخراجها، وهو فى كل الحالات يستدعى كذلك الصفحات، التى سبق له أن قام بتصميمها، حتى يجرى عليها نوعاً من المخالفة، لكيلا تخرج تصميماته نمطية متشابهة، وإن كان بالنسبة للصفحات، التى صممها آخرون، فى الصحيفة نفسها أو فى الصحف الأخرى، يجرى نوعاً من المحاكاة الجزئية، فى حالة شدة إعجابه بها.

ب – تخيل تكوينى : وبعد أن يفرغ المخرج من عملية اخراج الصفحة، يقوم باستحضار صور ذهنية أخرى فى مخيلته، تتصل بتكوين الصفحة، كما يتوقع لها أن تظهر، فيمكن أن يستحضر الصفحة بعد أن تتم لها عملية المونتاج، أو بعد الانتهاء من طبعها على الورق فى صورتها النهائية، وكذلك قد يستحضر صفحته، متخيلا وقوع بعض الأخطاء، التى يحتمل أن يقع فيها المونتير، ويكون الهدف من التخيل، فى هذه الحالة الأخيرة، أن يبدأ فى اتخاذ عدد من

---

(٢) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

الاحتياطات الضرورية، لتجنب الوقوع فى هذه الأخطاء، كإعطاء وضوح أكبر لتعليماته المدونة على الماكيت، والموجهة إلى المونتير، أو الاستعداد لتوجيه بعض التعليمات الشفهية، تدعيماً لتلك المدونة ... ألخ، ونلاحظ أن التخيل التكوينى بهذا المعنى، يتضمن نوعاً من النقد الذاتى او التقويم أو المراجعة، بحيث يجرى على الماكيت أية تعديلات ضرورية، قبل تسليمه للمونتير.

هذا عن التخيل الابداعى، والذى نلاحظ أنه يختلف عن التخيل العادى - للشخص غير المبدع - بما فى ذلك أحلام اليقظة، وحتى الهلوسات، فى وجود عدد من الضوابط، سواء كانت داخلية أو خارجية، فى حين لا يخضع التخيل العادى لأية ضوابط، لأنه ملك لصاحبه(٣)، ومن أمثلة هذه الضوابط للتخيل الابداعى فى الاخراج الصحفى :

أ - ضابط داخلى (ذاتى) : ويتمثل فى المخرج نفسه، عندما يراجع على الماكيت، وما يتضمنه من معالجات واجراءات تيبوغرافية، مع التخيل التكوينى للصفحة.

ب - ضابط خارجى (موضوعى) : ويتمثل فيمن هم مخولون بصفة رسمية أو غير رسمية، بمراجعة الماكيت قبل تنفيذه، كالرؤساء والزملاء، إضافة إلى القراء أنفسهم، الذين يروقهم أسلوب معين فى الاخراج، وينفرهم اسلوب آخر، وإن كان يصعب توجيه نظر المخرج إلى انتقادات القراء، باعتبارها تمثل فى هذه الحالة عنصر رجع الصدى feedback فى عملية الاتصال، والذى ثبت أنه لا يصل فى التو، ولا بالسرعة والسهولة المطلوبين، فى حالات الاتصال الجماهيرى، كالصحافة(٤).

(٢) الابداع فى ضوء ارتباطه بشخصية المبدع :

فلكل نشاط ابداعى شخص ما، هو الذى مارسه، حتى أخرج لنا انتاجه الابداعى، ومن الفروق الأساسية بين الابداعين العلمى والفنى

---

(٣) المرجع السابق، ص ٢٢٧.

(٤) جيهان أحمد رشتى، السس العلمية لنظريات الاعلام، (القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٧٩)، ص ٢٨٣.

أن شخصية المبدع فى العلوم لا ترتبط بإنتاجه الابداعى، فى حين يتم التعرف على انتاج الفنان المبدع، من معرفة اسم مبدعه.

وقد لا ينطبق ذلك تماماً على كل المخترعات والمكتشفات العلمية مثلا، فهناك بعض الابداعات العلمية الشهيرة ترتبط بصاحبها، ولكن هناك ابداعات أخرى، استغرقنا فى أهميتها وفوائدها بالنسبة للمجتمع، حتى نسينا اسم صاحبها، أما فى الأعمال الفنية، ومنها الأدبية بالطبع، فلعل تعرضنا لها، واستغراقنا فيها، وإعجابنا بها، يكون نابعاً من معرفتنا المسبقة باسم صاحبها.

وثمة نقطة مهمة، لابد من مناقشتها هنا، هى أنه من أسباب انحصار تفرد الابداع الفنى، فى نسبته إلى مبدعه، أن الدلائل تشير إلى أن الابداع العلمى، هو نتاج تراكمى لجهود عدد من العلماء عبر الأجيال، بعكس الابداع الفنى(٥)، فرواية شيكسبير (عطيل مثلا) ترتبط باسم صاحبها، وشخصيته وحياته الذاتية، لأنه برغم ازدهار فن الدراما كتابة وتمثيلا، فى العصر الذى تم إنتاجها فيه، فلم يكن من الممكن لأحد - غير شيكسبير بالذات - أن يكتب عطيل.

ومما يؤكد هذه الحقيقة، ما ذكره عالم الاجتماع الشهير أوجبرن Ogburn، من مساهمة اثنى عشر شخصاً فى تطوير الآلة البخارية، فيما بين عامى ١٦٠٥ و١٧٨٥، عندما اعطاها وات Watt صورتها المتميزة، ولهذا فمن غير المعقول أن نتصور عدم اختراع هذه الآلة، إذا كان وات قد توفى فى طفولته لسبب ما(٦)، ولعل أبرز مثال على تراكم الخبرات العلمية عبر الأجيال، حدوث تزامن للاختراعات والاكتشافات العلمية، أو تعاصر نظريات علمية معينة فى وقت متقارب، وفى دول متباعدة، برغم عدم وجود صلة بين أصحاب هذه الابداعات، «وقد أحصى أوجبرن ١٤٨ حالة من حالات التزامن والتعاصر لهذه الاختراعات، التى قام بها أشخاص

(٥) عبدالحليم محمود، مرجع سابق، ص ص ٨، ٩.
(٦) المرجع السابق.

مستقلون»(٧)، وهكذا، فلو لم يكن نيوتن قد اكتشف الجاذبية الأرضية، لكان غيره فعلها، ولو لم يكن جوتنبرج قد اخترع آلة الطباعة، وطور المواد المصنوعة منها الحروف، لكان آخرون وآخرون قد قاموا بالعملين ... ألخ، أما فى الفنون، فما كان فى مقدور أحد أن يرسم الجورنيكا سوى بيكاسو، ولا أحد يستطيع أن يكتب (الأيام) سوى طه حسين ... وهكذا.

إلا أنه ربما يختلف هذا الوضع قليلا، بالنسبة للاخراج الصحفى، المصنف ضمن الفنون، فالأساليب الاخراجية لا ترتبط لدينا باسماء أصحابها، بل قد لا يهتم القارىء العادى بمعرفة اسم مخرج هذه الصفحة أو تلك، لسبب بسيط، أنه لا ينظر إلى الصفحة، على أنها عمل فنى، له مبدع معين، ولكن باعتبارها مجرد وسيلة، تحمل إليه أهم الأخبار والأفكار والصور، وليست هذه فى الحقيقة خصوصية للاخراج الصحفى وحده بين سائر الفنون، فقد جرت العادة على أن تكون الفنون العملية التطبيقية، والاخراج منها، فنوناً مجهولة النسب، أى أنها لا ترتبط على الدوام بأسماء مبدعيها، لا لشىء، إلا لأنها كالاختراعات العلمية، تستغرقنا أهميتها وفوائدها العملية المحققة، حتى يغيب عنا كنه شخصية صاحبها، فلعب الأطفال مثلا تستهوى أطفالنا، وتستهوينا، إلا أن الجانب الابداعى الفنى منها، كاختيار الشكل والتصميم والحجم والألوان ... ألخ، لا يرتبط مطلقاً فى أذهاننا بصاحبه المبدع، وقل الشىء نفسه عن الرسوم المطبوعة على الأقمشة، ربما تكون أشبه بلوحات فنية رائعة، ولكننا أبداً لا ندرى من هو الذى رسمها ولونها، بل الأكثر من ذلك إننا عادة لا نهتم بهذا النوع من المعرفة ... وهكذا.

ومخرجو الصحيفة، برغم ما تحيط بهم من هالة الغموض، هم بمثابة الجنود المجهولين بالنسبة للقراء، بعكس زملائهم المحررين، الذين يكتبون الموضوعات والمقالات، موقعة بأسمائهم، وقد يحب القراء متابعة ما يكتبه فلان، وقد يسوؤهم أن يروا مقالا لفلان، أما

---

(٧) المرجع السابق، ص ٩.

المخرج فهو شخص مجهول تماماً بالنسبة لهم، على الأقل لأن المخرج لا يوقع على الصفحة التى يخرجها باسمه، يضاف إلى ذلك أنه من العسير أن تتعرف على اسم المخرج، من مجرد مشاهدة أسلوب إخراجى معين فى إحدى الصفحات، ما لم يكن المشاهد باحثاً مدققاً وناقداً فى هذا المجال، وحتى فى هذه الحالة فإن نمطية أغلب الصفحات، من الناحية الاخراجية، تعوق الناقد عن هذا الادراك.

(٣) الابداع فى ضوء ارتباطه بالواقعية والرمزية :

تلتصق غالباً سمة الواقعية بالمخترعات العلمية، فى حين تسود الرمزية فى مجال الابداع الفنى، ورغم ما قد يوجد بين السمتين من تداخل، لأن بعض الأعمال، فى كل فن من الفنون، تتسم بالواقعية كذلك، فإن التفرقة بين العلم والفن، فى ضوء هذا العامل، هى العامة والسائدة.

وتنبع واقعية الابداع العلمى، من أن العلماء يتعاملون مع الماديات غالباً، ففى الهندسة والفيزياء والكيمياء والتشريح، فإن أشياء مادية ملموسة، هى مواد العالم، التى يجرى عليها تجاربه وأبحاثه، فى حين يتعامل الفنانون مع المعانى والقيم والأفكار والمبادىء، وهى كلها عناصر محسوسة، غير ملموسة، ولذلك فقد يعبر الفنان عنها بشكل مباشر، من خلال تجسيدها فى عناصر مادية معينة، فيكون الفن الواقعى، كما فى الرواية الأدبية أو الفيلم السينمائى، أو بشكل غير مباشر، من خلال طرح مجموعة من الرموز، وترك المتلقى يفهم الواقع، فى ضوء تفسيره لهذه الرموز، فيكون الفن الرمزى، كبعض الروايات الأدبية، أو كالموسيقى، بل أن البعض يبالغ، فيرى أن الفن الحقيقى، ينبغى ألا تكون له أدنى صلة بالواقع، فهو يعكس دائماً ذاتية الفنان الذى أبدعه، وهو وإن كان واقعياً من الظاهر، فإنه فى حقيقة الأمر ليس كذلك، وإنما هو يعبر بالرموز، عما يعتمل فى نفس المبدع من عواطف ومشاعر وانفعالات، وليس الواقع فى مثل هذه الحالات إلا مجرد وسيلة لخروج الرموز، أو قالب منطقى، يصب فيه

الرموز(٨).

ومرة أخرى يختلف وضع الاخراج الصحفى عن سائر الفنون، وكذا الحال بالنسبة لباقى الفنون التطبيقية الأخرى، إنها فنون تتعامل مع الواقع العملى النفعى، ولكن لها جانبها الرمزى كذلك، فلعب الأطفال مرة ثانية، لها استخدام عملى وفائدة محققة بالنسبة لجمهور الأطفال، ولكنها فى الوقت نفسه تقدم بعض القيم المعنوية والأفكار والمبادىء، التى تؤدى دوراً فى عملية التربية والتنشئة، لكن الوضع المذكور للعب الأطفال، يختلف قليلا عن الأقمشة المرسومة، والتى تقتصر وظيفة رسومها وألوانها، على أداء مهمة جمالية معينة، بالنسبة للمستهلك، تهدف إلى إراحة بصره وأعصابه، فى أثناء الاستخدام.

أما بالنسبة للاخراج، فرغم جمعه بين الواقعية والرمزية، كسائر أغلب الفنون التطبيقية، فإن له فى الوقت نفسه وضع شديد الخصوصية، فمن جهة، ولأنه أشبه بلوحة مرسومة، فإنه يعتبر فناً رمزياً، ولكنه من جهة أخرى يتعامل مع مضامين صحفية معينة، والتى يؤدى اختلافها وتباينها إلى اختلاف أساليب الاخراج، أو هكذا ينبغى أن يكون، ومن هذه الجهة فهو فن واقعى.

وهو ليس فناً تجريدياً، لا يحمل سوى الرموز، مع أنه استفاد فى الحقيقة من التجريدية، ولكن الأفكار المعنوية، التى يحملها إلى القارىء، تقربه أكثر إلى الواقعية، والملاحظ هنا مثلا أن تجريدية الاخراج، تختلف عن تجريدية موندريان تحديداً، فهذه الأخيرة تحمل إلى المتلقى علاقات شكلية ولونية بين أجزاء اللوحة، تريح البصر وتمتع النفس، لكن هدف المخرج أبعد كثيراً من ذلك، فالتجريدية عنده لا تحمل معنى فى ذاتها، من وجهة نظر القارىء على الأقل، ولكنها تحمل معناها مما يكون فيها من مضامين صحفية،

---

(٨) حول هذا الموضوع أنظر بالتفصيل :

* طارق الشريف، مرجع سابق، ص ٢٨١.

* هربرت ريد، تعريف الفن، ترجمة ابراهيم امام ومصطفى رفيق الأرناؤطى، (القاهرة : النهضة العربية، ١٩٦٢)، ص ص ٣٧، ٣٨.

* Weisburg, op. cit., p. 24.

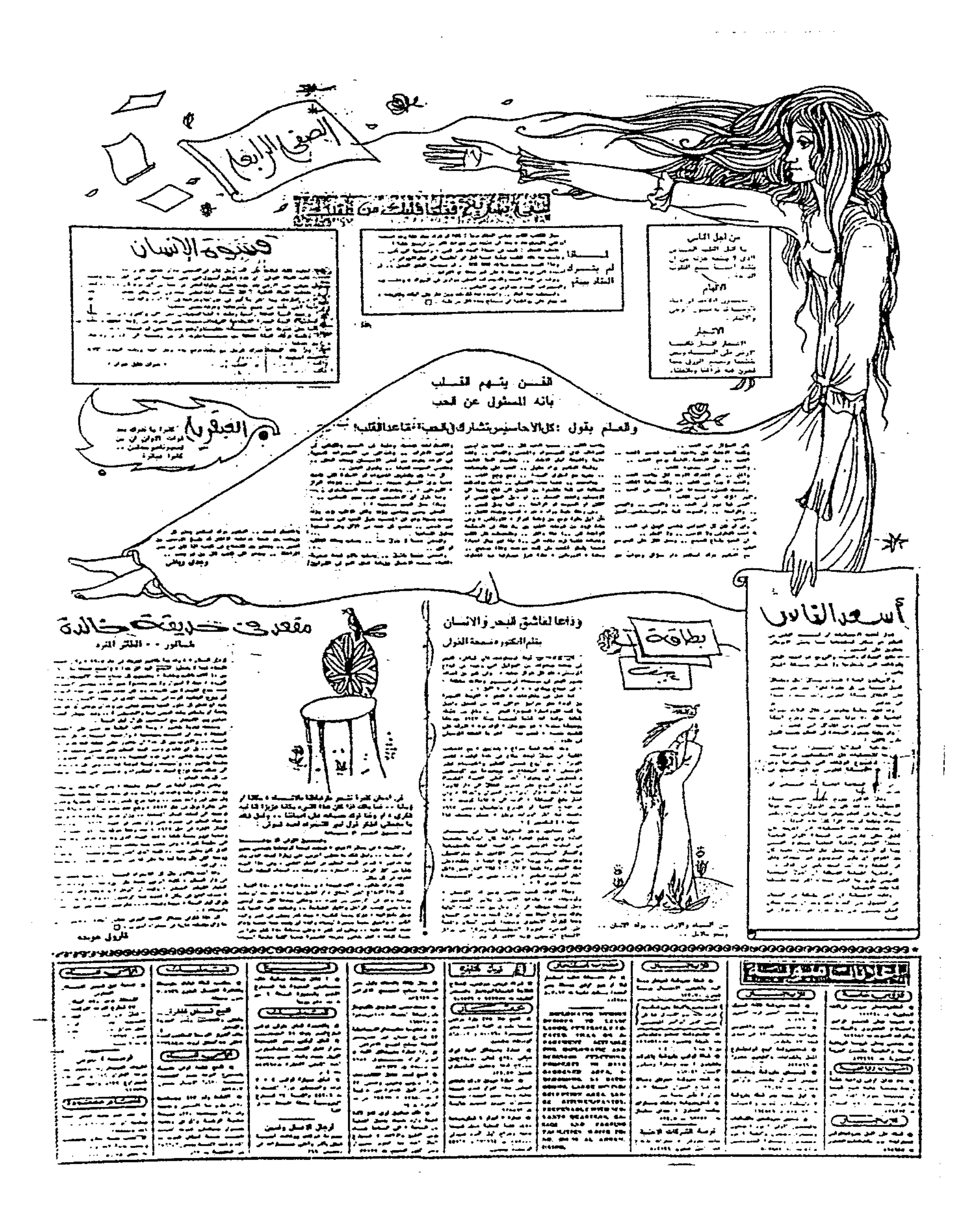
ولا يمنع ذلك أن يهدف المخرج إلى إراحة البصر وامتاع النفس، ولكن هذا الهدف يحتل لديه مرتبة متأخرة بين أهدافه الأخرى.

وعندما أخرج لنا الفنان يوسف فرنسيس صفحة الأطفال بصحيفة «الأهرام» مستوحاة من رسومهم البدائية، ومن محاولاتهم المبكرة فى اصدار مجلات الحائط (أنظر شكل رقم ١)، فهو فى الحقيقة لم يقصد اعطاءنا بعض الرسوم الجميلة لورقة الشجر أو القلب ... ألخ، وإنما حاول أن يعبر بالرمز عن نفسية الطفل وشخصيته وعالمه، وهو فى الوقت نفسه يضمن رسومه هذه قصصاً وموضوعات، تحمل مضموناً تربوياً معيناً للاطفال.

وإذا حاول مخرج آخر التعبير عن الأهمية النسبية للأخبار فى إحدى الصفحات، بوضع الخبر الأهم فى أعلى الصفحة، والأقل أهمية أسفله، فإنه بذلك يقدم رمزاً للقارىء، يشير إلى أهمية هذا الخبر عن ذاك، وهو رمز مفهوم لدى الغالبية، لكنه يحمل فى الوقت نفسه ارتباطاً بالمضمون، الذى تختلف قيمته بالنسبة للقراء، فى هذا الخبر عن ذاك ... وهكذا، ويمكن القول إذن إن الاخراج الصحفى، يجمع بين الرمزية والواقعية، إنه عمل فنى رمزى كما يبدو، ولكنه على صلة ما بالواقعية، وقد لا يفكر القراء مباشرة فى معانى الرموز، ولكنهم يفهمونها بشكل غير مباشر، ويؤدى هذا الفهم عادة، إلى تلقى المضمون على نحو معين، هو ما تبغيه الصحيفة فى التحليل النهائى.

(٤) الابداع فى ضوء تقويم الانتاج الابداعى :

ومع أننا سبق أن استبعدنا الانتاج الابداعى من دراستنا، فإن ذلك لا يمنع من القاء مزيد من الضوء على العملية الابداعية فى الاخراج الصحفى، من خلال الانتاج الابداعى، ومحاولة تقويمه، إذ من الفروق المهمة بين الابداعين العلمى والفنى، المعايير التى على أساسها نقوم العمل الابداعى، باعتباره انتاجاً لأحد الأشخاص المبدعين، ونلاحظ ارتباط هذه المعايير بأنماط تفكير المبدعين من جهة، ومدى ارتباط الانتاج الابداعى بشخصية صاحبه من جهة أخرى، علاوة على المتغيرات الأخرى، التى تعطى لكل مجال ابداعى خصائص فريدة من جهة ثالثة.


الصفحة الرابعة

سنوية الإنسان

من أجل الناس

الإلهام

الاشجار

الفــن يتـهم القــلب
بانه المسئول عن الحب

والعلم يقول: كل الاحاسيس تشارك في الحب، قاعد القلب!

العبقرية

أسعد الناس

بطاقة

وداعا لعاشق البحر والانسان

بقلم الدكتور نعمة النوال

مقعد في حديقة خالدة

شكل رقم (١)
صفحة الأطفال التى قدمها يوسف فرنسيس "للأهرام"

وقد صنف بعض علماء النفس الأحكام التقويمية بصفة عامة فى حكمين، فإما أن يكون العمل المطلوب تقويمه سليماً أو صحيحاً، ليبدى ناقده اعجابه به، أو أن يكون جيداً أو حسناً، وفى الحالة الأولى فنحن نطبق عادة معايير منطقية وموضوعية objective، فى حين أننا نطبق فى الحالة الثانية معايير شخصية ذاتية subjective(٩).

وعند محاولة اعطاء بعض الارتباطات بين الحكمين (الصواب أو الجودة)، فإننا يمكن أن نستنتج أن الحكم بالصواب - أو الخطأ طبعاً - ينطبق على الأعمال العقلية القائمة على الاستدلال، والمرتبطة لدى صاحبها بالذكاء، والتى لا يختلف على صوابها - أو خطئها - اثنان، وأوضح مثال على ذلك كله كما هو واضح، الانتاج الابداعى فى مجال العلوم، وعلى الجانب المقابل، فإن الحكم على عمل ما بالجودة - أو السوء - ينطبق على الأعمال العقلية القائمة على التخيل، والتى لا ترتبط بالضرورة بالذكاء، ولكننا قد نختلف فى اصدار أحكامنا عليها، وواضح أنها بذلك تمثل الانتاج الابداعى فى مجال الفنون.

وليس معنى التفرقة على هذا النحو، أن تكون حادة صارمة، فكثير من الأعمال الابداعية، فى العلوم أو فى الفنون، تكون سليمة وجيدة فى وقت معاً، وإن كانت الجودة لا ترتبط دائماً بالسلامة أو الصحة، فقد يكون الانتاج الابداعى سليماً ولكنه سيء، وقد يكون انتاج آخر غير سليم ولكنه جيد، وعادة فإن الحكم النهائى على الانتاج الابداعى، يرتكز على المعيار الأكثر أهمية، فكوبرى أبوالعلاء فى مصر، يعتبر تحفة معمارية رائعة - بين سائر الكبارى المصرية على الأقل - ومع ذلك فقد ارتكب المهندس الفرنسى الشهير الذى صممه - ايفل Eiffel - خطأ فادحاً عند تصميمه، جعل من غير الممكن فتحه، لمرور السفن عبر نهر النيل، مما دفعه إلى الانتحار، وهكذا فانتاج ايفل الابداعى هذا، كان جيداً، رغم أنه غير سليم، وبالتالى يختلف حكمنا النهائى عليه، وفقاً لنظرة كل منا إلى هذا

---

(٩) Whitehead, op. cit., p.p. 368, 369.

الكوبرى، فإذا نظرنا إليه باعتباره وسيلة للمرور بين الشاطئين، مع عدم الاخلال بسير الملاحة فى النيل، وهى النظرة الموضوعية النفعية، فإننا لن نبدى اعجابنا به، رغم روعة تصميمه، أما إذا نظرنا إليه، باعتباره عملا معمارياً، يعطى القاهرة مظهراً حضارياً أخاذاً، فسوف ينسينا الاعجاب به، أن مصممه قد أخطأ.

هذا عند الحكم على انشاء كوبرى، وهو انتاج علمى هندسى، فماذا عن الفنون؟، نحن نرى أن الحكم على العمل الفنى وتقويمه، يختلف كذلك بين طائفة الفنون الجميلة، كالتصوير والنحت، عن الفنون التطبيقية، ومنها الاخراج الصحفى، فقد تتساوى الطائفتان فى أهمية الحكم الذاتى، بالجودة أو السوء، وذلك فى بعض الانتاجات الفنية، وقد تختلفان فى أهمية أى من الحكمين عن الآخر.

ففى التصوير الزيتى مثلا، لا نستطيع القول إن هذه اللوحة تحتوى على خطأ ما، ولكننا نستطيع أن نقول إنها جميلة أو قبيحة، اللهم إلا عند تقويمنا لرسوم الأطفال، عندما نرى طفلا قد رسم أحد المناظر الطبيعية، مع الاختلال فى النسب بين مكونات المنظر، كأن يرسم الزهرة، أكبر حجماً من الشجرة التى تحملها، فهذا خطأ، مع أن كلا المكونين - الزهرة والشجرة - جميلان، وكذلك الحال بالنسبة للطفل الذى يرسم بورتريه لاحدى الشخصيات المشهورة فى المجتمع، وتخرج ملامح الشخصية بعيدة كل البعد عن ملامح صاحبها، أن هذا خطأ، مع أن الصورة نفسها جميلة، ولكنها لا تنطبق مع الواقع، إذن فغلبة اتجاه الصواب والخطأ فى تقويم اللوحات، ينصب أساساً على الاتجاه الواقعى فى التصوير، كرسوم الأشخاص والطبيعة الصامتة وبعض الجوامد(١٠).

أما بالنسبة للاتجاهات الفنية الأخرى كالسريالية أو التجريدية مثلا، فلا نستطيع أن نحكم على لوحة ما بأنها تحمل أى خطأ، ولكن تقويمنا لها ينصب على الجودة والجمال من السوء والقبح، هذا

---

(١٠) محمود البسيونى، الفن فى القرن العشرين، (القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣)، ص ص ١٧٢، ١٧٣.

فى حالة ارتفاع المستوى الثقافى والفنى للناقد، لأنه فى حالة انخفاض هذا المستوى، فإن متلقى العمل الفنى من هذا النوع، ربما يعجز عن اعطاء أى حكم، إلا من خلال الادعاء.

وحتى نقترب من موضوع دراستنا فى هذه النقطة، فلنناقش الفروق فى الأحكام بين الفنون التطبيقية المختلفة، وعندما نطرح لعب الأطفال كمثال للمرة الثالثة، فلاشك أن الحكم عليها بالسلامة أو الصحة، بحيث تعمل بشكل سليم، دون أن تتعطل مثلا، لا يقل أهمية فى الحكم عليها بالجمال والجودة، وهما السمتان اللتان تجذبان الطفل إلى استخدام لعبته والتعلق بها، فماذا عن الاخراج إذن؟.

فى رأينا فالاخراج الصحفى من الفنون التطبيقية القليلة، التى تتساوى فيها أهمية الحكمين المذكورين، فالصفحة لابد أن تكون سليمة، خالية من الأخطاء، وهى فى الوقت نفسه يجب ان تكون جميلة أو جيدة فى شكلها العام، وإن كان التقويم فى كلا الجانبين، قد يختلف اختلافات نسبية، وفقاً لنوع القائم بالتقويم، والهدف منه، إذ أن تقويم القارىء مثلا، يختلف عن تقويم الباحث فى مجال الاخراج، وكلاهما يختلف عن تقويم رئيس قسم الاخراج بالصحيفة ... ألخ.

بادىء ذى بدء فإنه يمكن القول إن الجانب الأول، المتصل بالصواب والخطأ، ينصب على بناء الصفحة (التيبوغرافيا)، فى حين ينصب الجانب الثانى، المتصل بالجودة والرداءة على تصميمها، وذلك بسبب اعتماد البناء على بعض النواحى العلمية، ليس فقط فى انتاج العناصر التيبوغرافية، ولكن كذلك فى علاقتها ببصر القارىء وعاداته فى القراءة.

فعندما ينصح المخرجون المبتدئون بعدم تصغير حجم حروف المتن عن حد معين، فنحن بذلك نوجههم إلى الصواب، ونحاول ابعادهم عن الخطأ، لأن التصغير عن حد معين، يجعل من العسير على القارىء التقاط الحروف، وفى هذا خطأ بين، وكذلك الحال عندما ننصح كافة المخرجين بتجنب استخدام أشكال معينة من الحروف فى جمع المتون، لعسر قراءتها، أو بضرورة اختلاف الحروف المجموع منـها تعليـق

الصورة، حجماً أو شكلا أو كثافة، عن حروف المتن، أو بعدم جواز استخدام الأرضيات السلبية المعكوسة (نيجاتيف) مع حروف المتن(١١). إن كل النصائح السابقة، وغيرها عديد، تدخل فى باب الصواب والخطأ.

ويجب أن نلاحظ أن هذه النصائح، قد بنيت على دراسات علمية ميدانية وتجريبية، جرت على عينات من جماهير القراء، خارج مصر، وهكذا نرى أن هذا الجانب من عملية التقويم (الصواب والخطأ) على صلة وثيقة بالبحث العلمى، فليس فيه محل للاجتهاد من بعض المخرجين، وبالتالى فهو لا يحتمل الابداع، بمعناه المعروف، بل إن الابداع فيه يكون خطأ محضاً، تماماً مثلما نسأل تلميذاً : كم يساوى مجموع ٢ + ٢؟، فيحاول التلميذ أن يبدع بقوله : «تساوى خمسة»!.

أما بالنسبة لتصميم الصفحة، فهو عمل فنى تجريدى، كما سبق أن ذكرنا، وبالتالى يقتصر الحكم عليه بانه جيد أو ردىء، جميل أو قبيح، باعتباره يمثل الابداع الحقيقى من الناحية الفنية، وهنا يتراوح الحكم بالجمال أو القبح، من شخص ناقد إلى آخر، باعتبار الحكم فى هذه الحالة مبنى على قدرة على التذوق، وثقافة فنية معينة.

ويجب أن نشير فى هذا الموضع، إلى أن بعض الاجراءات التيبوغرافية، تستمد سلامتها أو صوابها من جودتها أو جمالها، كاستخدام البياض الوافر حول العناصر وبين أجزاء كل عنصر، أو كالقصد فى استخدام الألوان الصبغية على الصفحة الواحدة، أو كضرورة إبعاد الصورة الفوتوغرافية عن الاعلانات الثقيلة المحتوية على صور، أو كضرورة إبعاد العناوين المتشابهة حجماً أو لوناً بعضها عن بعض ... وغير ذلك من الاجراءات.

وكما ذكرنا منذ قليل، يختلف التقويم من شخص إلى آخر، سواء فيما يتصل بالتيبوغرافيا أو التصميم، فالقارىء العادى لا يستطيع الحكم بشكل مباشر على صواب الاجراء التيبوغرافى من

---

(١١) اشرف صالح، تصميم المطبوعات، مرجع سابق، ص ص ١٨ - ٢٠.

خطئه، ببساطة لأنه لم يدرس العادات البصرية للبشر، ولم يطلع حتى على نتائج هذه البحوث، التى درست هذا الموضوع، كما انه بالنسبة للتصميم فإن من الصعب عليه إصدار حكم بجودة صفحة من رداءتها، لا لانخفاض مستواه الثقافى والفنى فقط، ولكن أيضاً - وهذا هو الأهم - لأنه لا ينظر إلى الاخراج كهدف فى حد ذاته، ولكن كوسيلة توصله إلى الهدف، وهو المضمون.

لكن ذلك لا يمنع من الحصول على أحكام القراء، على سلامة التيبوغرافيا، بشكل غير مباشر، عندما نسالهم فى دراسات ميدانية أو تجريبية، عن موافقتهم - أو اعتراضهم - على اتباع اجراءات تيبوغرافية معينة، وإلا فمن أين أتت نتائج الدراسات المشار إليها؟. لكن يبقى التصميم وحده غير قابل لاخضاعه للبحث العلمى الميدانى، ببساطة لأنه فن، يحمل من ذاتية الفنان المخرج، ومن طبيعة مضمون الصفحة، أكثر مما يحمله من إحسان إلى البصر، أو إساءة إليه.

وعندما يكون المخرج واعياً بقواعد الصواب والخطأ، فيما يخص التيبوغرافيا، فإنه من السهل عليه أن يقوم بهذا العمل، دون أخطاء، مثلما نعلم أبناءنا قواعد الحساب مثلا، ويبقى الجانب الابداعى فى هذا المجال محدوداً، لأن القواعد المشار إليها، تقيد حركة الابداع، وهو أمر طبيعى، فى مجال ابداعى، يعتمد على البحث العلمى الميدانى، وعلى تقارير اطباء العيون وخبراء البصريات، أما فى حالة التصميم، فلا توجد قواعد معينة يمكن أن يلم بها المخرج المبتدىء، ولكن فقط التدريب والممارسة والحكم على أعمال الآخرين، هى التى توصلنا إلى الابداع الحقيقى فى هذا المجال.

(٥) الابداع فى ضوء سمات المبدعين :

يمكن أن نصل إلى ادراك كنه الشىء، واختلافه عن غيره، من خلال سمات هؤلاء الذين يقومون بعمل الشىء، فعندما نقول إن لاعب كرة القدم، يجب أن يتميز بسرعة الجرى، واتقان مهارات المراوغة والتسديد واحتلال الأماكن الشاغرة من الملعب، فنحن بذلك فى الحقيقة، قد عرضنا لسمات اللعبة ذاتها، والاختلافات بينها وبين لعبة التنس مثلا.

لقد سبق أن عرضنا للسمات المشتركة بين المبدعين فى كافة المجالات، أما عن السمات الخاصة بالمبدع فى كل من مجالى العلوم والفنون، فإن من العسير الحصول عليها وتسجيلها بدقة، ذلك أن استخلاص هذه السمات لابد أن يكون مبنياً على دراسات تجريبية، تجرى على المبدعين هنا وهناك، لمعرفة الفروق الفردية فى السمات العامة بينهم، ثم فروق المبدعين بين المجالين العلمى والفنى، الأمر الذى لم يحدث، بالشكل العلمى الدقيق، الذى يمكن الاطمئنان إلى نتائجه.

فقد لاحظنا تبايناً فى نتائج هذه الدراسات، أقرب إلى التناقض، ومن ذلك مثلا، دراسة هامر Hammer (١٩٦١) عن المبدعين من طلاب الآداب والفنون، والذى لاحظ أنهم يتميزون بقدرة أكبر على ملاحظة ما يقومون به من أعمال، وتاتى دراسة جاروود Garwood (١٩٦١ أيضاً) عن المبدعين من طلاب العلوم، فتذكر أهم صفاتهم، وهى انهم أكثر مشاركة فى الأمور من زملائهم الأقل ابداعاً(١٢)، وبذلك نرى - كما هو واضح - أننا غير قادرين على التعميم.

هذا عن الدراسات، التى أجريت حول المبدعين بوجه عام، فى كل من العلوم والفنون، إلا أن دراسات أخرى أكثر تعمقاً، تناولت السمات التى يتمتع بها أصحاب بعض المهن المختلفة، ولأن هذه المهن، التى وردت فى هذه الدراسات، لم يكن من بينها الاخراج الصحفى بطبيعة الحال، فقد راينا أن نبحث فى سمات أصحاب المهن، الأقرب نسبياً إلى مهنة الاخراج، وقد رأينا أن مهنة الهندسة المعمارية، هى أكثر المهن قرباً وملاءمة لموضوع بحثنا، وذلك للأسباب التالية :

أ - كلاهما يقوم على فكرة التجريد، فالخطوط الصماء التى تحصر بينها كتلا ومساحات، أو فراغات، هى أساس التجريد الفنى، وهى أساس عمل كل من المخرج والمهندس المعمارى.

ب - كلاهما يقوم على فكرة الوظيفية النفعية، لأن بناء معمار ما،

---

(١٢) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ص ٣٧، ٣٨.

لابد أن يراعى أسس استخدام هذا المعمار، والطريقة المتبعة فى استخدامه من قبل الأشخاص العاديين، وبذلك فإن تصميم مسجد، يختلف عن تصميم مدرسة أو مستشفى أو منزل، وكذلك الحال بالنسبة للاخراج، الذى يراعى أسس استخدام كل صفحة، طبقاً لطبيعة مضمونها وخصائص متلقيها، وبذلك فإن اخراج صحيفة محافظة، غيره بالنسبة للصحيفة الشعبية، كما أن اخراج صفحة السياسة الخارجية، يختلف عن اخراج صفحة الرياضة أو الفن أو المرأة ... ألخ.

ج - كلاهما يبحث عن الجودة، فلا يكفى أن يكون المسجد مفيداً لأداء الصلاة، ولكنه لابد كذلك أن يكون جيداً، فى التعبير عن الشخصية الاسلامية، وانعكاس الروح الدينية، وأن يكون جميلا، غير منفر، وكذلك الاخراج الصحفى كما سبق القول.

د - كلاهما يبحث عن الصواب، فما جدوى بناء مدرسة، مفيدة وجيدة فى وقت معاً، ولكنها تحتوى على بعض العيوب فى الاستخدام، كأن تكون الفصول بعيدة عن دورات مياه التلاميذ؟، أو بعيدة عن حجرات المدرسين والمشرفين؟، ... ألخ، وكذلك الاخراج كما أوضحنا سلفاً.

هـ - كلاهما تستخدم فيه الأدوات نفسها، وهى الأدوات الهندسية (القلم الرصاص والمسطرة والممحاة والمبراة والفرجار والمثلث ... ألخ)، رغم أن أدوات الهندسة المعمارية اكثر عدداً وتنوعاً، ولكن الأدوات الأساسية واحدة تقريباً، طالما كان المجالان يقومان على فكرة واحدة هى التجريد.

و - كلاهما يستخدم فيه الماكيت، والذى يعبر باكبر درجة ممكنة من الدقة، عن تصميم الشىء المبنى، كل ما هنالك من فرق بين الماكيت فى الحالتين، أنه يكون فى الهندسة المعمارية بحجم مصغر، فى حين يعتمد الاخراج على الماكيت بالحجم الطبيعى للصفحة المطلوب اخراجها.

ويحسن ان نشير هنا إلى التراث الاخراجى المصرى على سبيل المثال، فالمعروف أن الصحفى الراحل جلال الدين الحمامصى، هو الذى أدخل العمل فى الاخراج بنظام الماكيت، إلى الصحف المصرية، ومن المهم أن نتذكر أن دراسته الجامعية الأولى (البكالوريوس) كانت

فى مجال الهندسة(١٢)، وقد وصف الرجل (رحمه الله) فى أحد كتب السيرة الذاتية للصحفيين المصريين بأنه «الرجل الذى هندس الصحافة»(١٤)، ولا ننسى أن الكاتب الراحل إحسان عبدالقدوس، الذى رأس تحرير «أخبار اليوم» ثم «الأهرام»، كان يسمى المخرج الصحفى فى اجتماعاته ولقاءاته الخاصة «مهندس التحرير» (editing engineer).

ومن حسن الطالع، أن عثرنا على دراسة ممتعة لأحد كبار علماء النفس الأمريكيين، المهتمين بالابداع، حول السمات الشخصية للمبدعين فى مجال الهندسة المعمارية، وهو ماكينون Mackinnon (١٩٦٢)، الذى بدأ دراسته بتحديد ماهية الابداع فى هذا المجال، وقد صنفه على أن هذا النشاط الابداعى، يجمع بين العلم والفن(١٥)، ثم وضع من خلال دراسته الميدانية على عينة من المهندسين الأمريكيين، الصفات المتوفرة فى هذه الطائفة من المبدعين، وذلك على النحو التالى(١٦) :

أ - الأصالة فى التفكير.
ب - الحداثة فى مقاربة المشكلات الهندسية المعمارية.
ج - القدرة على تمييز الأمور الصالحة.
د - قابلية اقتراح الأمور التنفيذية الأصلية.
هـ - القدرة على الاستخدام الأمثل للتكنولوجيا.
و - القدرة على استدعاء الصور البصرية.

---

(١٣) عثمان لطفى، سكرتير عام التحرير بصحيفة اخبار اليوم، مقابلة شخصية بمكتبه.
وأنظر ايضاً : اشرف صالح، تصميم المطبوعات الاعلامية، مرجع سابق،ص١٦٧
(١٤) حازم فودة، نجوم شارع الصحافة، (القاهرة : مؤسسة أخبار اليوم، ١٩٧٥)، ص ٥٤.
(١٥) Donald W. Mackinnon, The Personality Correlates of Creativity : a study of American Architects. In : G.S. Nielsen (ed.), Proceedings of the 14th International Congress of Applied Psychology, Vol. 2, (Copenhagen : Munksgaard), p.p. 11, 12.
(١٦) Ibid, p. 16.

ز - مهارة التخطيط.
ح - قابلية الانتباه إلى الغرض الاجتماعى.

ولعله من عرض الفروق الأربع السابقة بين الابداعين العلمى والفنى، وتطبيق هذه الفروق على الاخراج الصحفى، يتبين لنا، أن سمات المهندس المعمارى، هى نفسها تقريباً، سمات المخرج الصحفى، الذى يتعامل مع الصفحة كبناء، مثلما يتعامل المهندس المعمارى مع أبنيته.

* * *

ولنتوقف الآن قليلا، لكى نطرح هذا السؤال : هل تنطوى كل حالات الاخراج الصحفى، على الابداع بمعناه العلمى المعروف؟ .. من الغريب أن نلاحظ، أن طرح مثل هذا السؤال، يشبه إلى حد بعيد هذه الأسئلة : هل كل من يمسك ورقة وقلماً ويكتب، يعتبر مبدعاً فى الشعر أو الرواية؟، وهل كل من أعمل فرشاته فى لوحة بيضاء يعتبر رساماً مبدعاً؟، وهل كل من تلاعبت أصابعه بأوتار العود مثلا، يعتبر موسيقياً مبدعاً؟ .. والواضح بطبيعة الحال، وطبقاً للمنطق، أن الاجابة عن كل هذه الأسئلة، بما فيها السؤال الأول، هى بالنفى، بل لا نبالغ إذا قررنا، أنه ليس كل من يكتب شعراً، ولا كل من يرسم لوحة، ولا كل من يؤلف الموسيقى، مبدعين، وإنما يقتصر وصف كل منهم كذلك، على طائفة من ممارسى كل من هذه الفنون، وطائفة المبدعين فى كل مجال دائماً محدودة، وكذلك الحال فى الاخراج الصحفى.

إن لنا أن نتصور عدد المخرجين الذين عملوا بالصحف المصرية، منذ نشأة الصحافة وحتى الآن، وهم ليسوا جميعاً مبدعين، بالمعنى العلمى للابداع، ولنا أن نتصور أيضاً عدد الصفحات، التى طبعت من كل صحيفة، طوال هذه المدة، وهى ليست كلها انتاجات ابداعية، فحتى بالنسبة للمخرج الواحد، بفرض أنه مبدع بالفعل، فليست كل صفحاته تنطبق عليها صفة الابداع، وإنما عادة ما يكون لكل منهم :

أ - عدد معين ومحدود من الأفكار الاخراجية الجديدة،التى طبقوها

فى صحفهم للمرة الأولى، وبالنسبة للصحف المصرية الأخرى، بشرط ألا تكون مسبوقة، وربما يأتى فيما بعد، من يطبق هذه الأفكار نفسها.
ب - عدد معين ومحدود من الصفحات، التى مارس فيها المخرج المبدع أساليب اخراجية جديدة فى حد ذاتها، غير مسبوقة على هذا النحو، ولكنها قد تكون مبنية على أفكار اخراجية مسبوقة.

ونحن هنا نفرق بين الفكرة والأسلوب، فى مجال الاخراج الصحفى، بل وفى الفنون بوجه عام، فعندما قدم نجيب محفوظ الواقعية الجديدة فى بعض رواياته، كان يقدم للأدب المصرى والعربى فكرة جديدة تماماً، فهو بذلك ممن يطلق عليهم المبدعون، كذلك فإذا قدم روائى آخر أسلوباً جديداً من أساليب الواقعية، فهو كذلك من المبدعين، ولكن يبقى الفارق بين الرجلين، إذ يكون الابداع واضحاً فى الأول، وبدرجة أعلى، وهو بذلك يحقق شهرة، لأنه كان الأسبق إلى الفكرة، أما الثانى فهو أقل ابداعاً، لأنه يحاكى فكرة مسبوقة ومطروقة، وإنما بأسلوب جديد، لذلك تقل شهرته فى الأوساط الأدبية عن الأول، مالم يقدم - فيما بعد - فكرية أدبية أحدث.

وكذا الحال فى الاخراج، فعندما يجرؤ مخرج ما على مزج العنوان بالصورة، لأول مرة فى الصحف المصرية مثلا، فهو يقدم فكرة جديدة، وهو بذلك يعتبر من المبدعين، فإذا جاء آخر ليطبق الفكرة نفسها، ولكن مع استخدام الحروف المفرغة مع الجزء القاتم من خلفية الصورة، أو يأتى ثالث ليستخدم اللون مع العنوان الممزوج بالصورة، أو يأتى رابع ليمزج مع الصورة تعليقها المصاحب، بدلا من العنوان، فإن هؤلاء الثلاثة مبدعون، ولكن بدرجة اقل من المبدع الأول، بوصفه صاحب الفكرة، وليس الآخرون سوى منفذين لها، وهم فى الوقت نفسه أصحاب اساليب جديدة.

وفى التراث الاخراجى المصرى، بل وفى العالم كله، فإن مبدعى الأفكار أقل كثيراً فى العدد من مبدعى الأساليب، وهو أمر طبيعى، لأن تقديم الفكرة أصعب، من تقديم الأسلوب المبنى على الفكرة، والأفكار الاخراجية الجديدة نفسها قليلة العدد جداً، أما

الأساليب فكثيرة متنوعة، وبقدر كثرتها وتنوعها، يقاس الابداع فى الاخراج الصحفى.

ثم نأتى إلى طائفة ثالثة من المخرجين، غير القادرين على تقديم فكرة جديدة، ولا أسلوب مستحدث، وإنما هم مقلدون لأساليب غيرهم، أو مكررون لأساليبهم أنفسهم، وهذه الأساليب المكررة هى أصلا مقلدة، إن هذه الطائفة من المخرجين، غير مبدعين، بالمعنى العلمى الدقيق للابداع، وإن كان بعض العلماء يرى أن المحاكاة هى فى حد ذاتها لا تخلو من الابداع(١٧)، ووفقاً لهذا المنطق يمكن القول إن هؤلاء المخرجين يحتلون أدنى الدرجات الابداعية فى مجال الاخراج.

وربما توجد على خريطة الابداع الاخراجى طائفة رابعة، أعلى درجة من الثالثة، ولكنها على كل حال أدنى من الثانية، إنهم الذين يقلدون أساليب غيرهم، ولكنهم لا يكررون هذه الأساليب من صفحة إلى أخرى، ولا من عدد إلى آخر، وإذا ما حاولنا تقديم تحليل دقيق لانجاز أصحاب هذه الطائفة، يمكن القول إن معيار حداثة الشيء، هو من حيث علاقته بالأشياء الأخرى، وليست فى حداثته هو ذاته، فمن سمات النشاط الابداعى، تقديم علاقات جديدة بين أشياء مسبوقة ومعروفة(١٨)، وبالتالى فإن إعجابى بأسلوب اخراجى، شاهدته فى صحيفة أخرى، ومحاكاته فى صحيفتى، يمكن أن يكون نوعاً من الابداع، فى حالة تطبيقه فى صفحة أخرى، غير مماثلة للصفحة المنقول منها، أو فى حالة تطبيقه مع شيء من التصرف، وليس نقلا حرفياً، كما يحلو لبعض هؤلاء المخرجين - مثلا - أن ينقلوا أسلوباً من صحيفة أمريكية، ليطبقوه فى صحيفة مصرية، مع انعكاس الوضع بين اليمين واليسار، فيضع فى اليسار، ما وضعه المخرج الأمريكى فى اليمين، وبالعكس.

وليس من أهداف دراستنا أن نصنف المخرجين المصريين بين هذه الطوائف الربع، مع أنه موضوع يستحق بذل العناء اللازم له،

---

(١٧) يوسف مراد، مرجع سابق، ص ٢٧٢.

(١٨) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٤٤.

والذى ربما نعالجه فى دراسة أخرى فى المستقبل بإذن الله، وإنما الذى يهمنا هنا، هو التأكيد على أن درجة الابداع تختلف من مخرج إلى آخر، إذا اعتبرنا كل ما ذكرناه آنفاً ابداعاً، بين أصحاب الأفكار، وأصحاب الأساليب، ومقلدى الأساليب دون تكرار، ومقلديها مع التكرار، وإن كنا نعتقد فى الوقت ذاته، بأن أصحاب هذه الفئة الأخيرة (التقليد مع التكرار) هم خارج دائرة الابداع نهائياً.

ولابد أن نذكر هنا أنه يمكن للمخرج أن ينتقل من طائفة إلى أخرى، بشرط أن يمتنع تماماً عن دخول الطائفة الأخيرة، فالمخرج المبدع نفسه، يقدم أحياناً بعض الأفكار الاخراجية الجديدة غير المسبوقة تارة، ويطبق أفكار غيره بأساليب جديدة تارة أخرى، وربما يحاكى بعض الأساليب التى تروقه، مع تنوعها وعدم تكرارها، تارة ثالثة.

وهكذا ينطبق على مخرجى الصحف ما سبق أن صاغه أولبورت Allport (١٩٦٥)، من أفكار حول قانون الفروق الفردية، فكل فرد - عند أولبورت - يكون مشابهاً لكل الناس، ومشابهاً لبعض الناس، ومختلفاً فى الوقت ذاته عن كل الناس(١٩)، وهكذا نتصور أن يكون المخرج المبدع، تخرج أغلب أعماله عادية، إذ هى محاكاة لبعض الأساليب الاخراجية التى راقتهم جميعاً فى الصحف الشهيرة، وهو كذلك يشبه قلة من المخرجين، فى أنه يبتكر أساليب جديدة، تدور فى فلك الأفكار الاخراجية القديمة والشائعة، ومع ذلك فهو فى الوقت نفسه يختلف عن الجميع، فى أنه - أحياناً قليلة - يبدع أفكاراً جديدة غير مسبوقة، تعتبر علامات فى الفكر الاخراجى الناضج.

ومع أن الجديد والقديم مسألة نسبية، ففى رأينا إنها يجب أن تكون مفهومة، فى إطار المجتمع الواحد، الذى يجمع الناس على قراءة صحيفة واحدة، أو عدد من الصحف، وبالتالى فقد تكون الفكرة الاخراجية قد ظهرت فى بعض الصحف، الصادرة خارج حدود

---

(١٩) أنظر : المرجع السابق، ص ٤٥.

المجتمع، الذى يعيش فيه المخرج، ولكن إقدامه على تطبيقها فى إحدى صحف مجتمعه، تشير أيضاً إلى أنها جديدة، أما الأفكار الاخراجية الجديدة بشكل مطلق، فربما لا يجانبنا الصواب إذا قررنا، أنها صارت محل شك كبير، خاصة مع الزيادة الهائلة فى أعداد الصحف بالعالم كله، وتقدم الامكانات المادية والطباعية لأغلبها، فى ظل سهولة المواصلات نسبياً، والتى تتيح الاطلاع على صحف جميع الدول.

ولا يمنع ذلك بالطبع، من إمكان ظهور أفكار جديدة بالشكل المطلق المشكوك فيه، ولكنها تكون عادة نادرة الحدوث فى هذا الوقت، مع أنها فى وقت قديم من الأوقات، كانت أكثر كثيراً من ذلك، ربما لأن الفكر الاخراجي للعالم، لم يكن قد وصل إلى مرحلة النضج والتطور بعد، وعلى هذا الأساس ينحصر الابداع الاخراجى فى الأغلب الأعم، فى تطبيق أساليب جديدة غير مسبوقة للأفكار القديمة نفسها، وهذا - فى راينا - هو أقصى ما يستطيعه مخرجو الصحف هذه الأيام.

* * *

إذن فالاخراج الصحفى، من حيث هو عملية ابداعية، ينتمى إلى الابداعات الفنية فعلا، فى ضوء المناظير الخمسة، التى تحدثنا عنها، ولكن هل هو كأى ابداع فنى آخر؟ .. بعبارة أخرى : هل يشبه ابداع عثمان لطفى (أخبار اليوم) أو ماهر الدهبى (الأهرام) ابداع صلاح طاهر مثلاً؟ .. إن من العسير أن نرد بالإيجاب، إذ كما يختلف الابداع الفنى عن العلمى، كذلك فمن المنطقى أن تختلف الابداعات الفنية ذاتها، من مجال فنى إلى آخر، ولعل هذا يدفعنا إلى البحث فى سمات الاخراج الصحفى، باعتباره عملية ابداعية، تنتمى إلى أحد المجالات الفنية، ويمكن أن نعرض أهم هذه السمات - من رؤيتنا الخاصة - وذلك على النحو التالى :

(١) هو أكثر الابداعات الفنية تعرضاً من قبل المتلقى :

إن قبول الأعمال الابداعية فى المجتمع الذى تنشأ فيه،هو من

السمات الأساسية للابداع، كما سبق أن ذكرنا، حتى أن هذه السمة، تدخل فى كثير من تعريفات الابداع، وهنا فإن الاخراج الصحفى هو من أكثر الابداعات الفنية قبولا فى كل المجتمعات، بل ربما لا نبالغ إذا قلنا، أنه أكثرها قبولا على الاطلاق.

فنحن كأفراد، قد نختلف حول الأعمال الفنية التى نتعرض لها، يحب بعضنا الموسيقى ويهوى بعض آخر التصوير، فى حين يستهوى النحت بعضاً ثالثاً ... وهكذا، ويلعب الحب أو الهواية لهذا الفن أو ذاك الدور الأساسى فى تعرضنا للأعمال الفنية، ولكننا أبداً لن نختلف على تعرضنا جميعاً للاخراج الصحفى، باعتباره عملا فنياً، حتى ولو لم نكن نحبه أو نهواه فى ذاته.

ذلك أن الاخراج لصيق بالصحيفة، فلا يوجد بدونها، ولا تستطيع هى العيش بدونه، ولما كانت عملية قراءة الصحف، أو حتى تصفحها السريع، عادة مألوفة لدى الغالبية العظمى من الأفراد، فالاخراج إذن هو أكثر الأعمال الابداعية الفنية تعرضاً، من قبل المتلقين، وقد لا يعنى القراء بقبول الاخراج ذاته كفن، ولكنهم يقبلونه ضمن موافقتهم المبدئية على مطالعة الصحف.

ولنضرب على هذا الرأى أكثر من مثال، إن أغلب الناس يدخلون دور السينما لمشاهدة الأفلام الروائية الطويلة، ولكن هل يهدف أحدهم من مشاهدة الفيلم، أن يتعرف على اسلوب الاخراج، أو أن يتمعن فى الديكور، أو أن يتفحص توزيع الإضاءة؟ بالطبع لا، ومع ذلك فالمشاهد يتعرض تلقائياً ولا إرادياً لهذه الأعمال الفنية، التى يتضمنها الفيلم السينمائى، طالما أقبل على دخول دار السينما، وهو بالتالى يقبل هذه الفنون، ولو بطريق غير مباشر.

وعندما يحضر عشرات الآلاف من المشجعين الرياضيين، مباراة مهمة فى كرة القدم، هل كان فى نية أحدهم أن يجلس متفرجاً على الاعلانات، التى تحيط عادة بالملعب؟ .. بالطبع لا، ولكنه - أى المتفرج - لا يستطيع أن يغمض عينيه، إذا وقعتا على أحد الاعلانات، طالما وافق على حضور المباراة، فهو يقبل إذن التعرض

لفن الاعلانات، بطريق غير مباشر أيضاً.

وحتى على مستوى الفرد الواحد، الذى يعشق فناً من الفنون، إنه لا يستطيع التعرض له يومياً، ولساعات طويلة، إلا إذا كان دارساً له أو متخصصاً فيه، أما الشخص العادى، العاشق للنحت مثلا، فإنه يشاهده كلما أقيم معرض فنى، أو كلما شاهد تمثالا فى أحد الميادين بالصدفة، أما الاخراج فلعله الفن الوحيد الذى يتعرض له المتلقى بصفة يومية منتظمة، ولمدة غير وجيزة.

(٢) وهو أكثر الابداعات الفنية إفادة للمتلقى :

طالما كان اخراج الصحف هو أكثر الفنون مصافحة لأبصار القراء، ولو بشكل غير مباشر، فلعله إذن أكثر هذه الفنون قدرة على إفادة المتلقى، من نواح معينة، يتصل اغلبها بالذوق العام وتنميته، ولا يعنى هذا بالطبع أن كل الابداعات الاخراجية مفيدة، فهناك لبعضها أضرار أكثر من المنافع، بل لعل قليلا منها يحمل أضراراً محضة، والعبرة هنا بإدراك المخرج ذاته لما يريح أبصار القراء ويمتعهم ويرتفع بمستوى تذوقهم.

ولذلك لم يكن غريباً أن يطلق بعض علماء الاتصال فى الولايات المتحدة على التليفزيون لقب «الأب الثالث»، فلأنه من أكثر الوسائل، التى يتعرض لها النشء فى كثير من المجتمعات، ولاسيما المجتمع الأمريكى، فالمفترض فيه أن يلعب دوراً فى تربية الأجيال، بصرف النظر عن كونه يحسن التربية أو يسيئها.

وفيما يتصل باخراج الصحف، فلاشك أن تعامل المخرج مع الصورة الفوتوغرافية مثلا، باختيار أجمل تكوين، وأكبر مساحة، وأوضح طباعة - وهذا كله من صميم عمل المخرج - يلعب دوراً بالغ الأثر فى إمتاع النظر، وتربية الاحساس الفنى والذوق المرهف لدى القراء. وبالمثل فإن تعامل المخرج برقة وحساسية مع الألوان المطبوعة فى صحيفته، والتى تجذب أبصار القراء، تلعب كذلك الدور نفسه، أما إذا أساء المخرج هذا العمل أو ذاك، فالضرر واقع على بصر القارىء وذوقه لا محالة.

(٣) وهو أقل الابداعات الفنية مباشرة في مخاطبة المتلقى :

وهى السمة التى تتضح من عرض السمتين السابقتين، فمما لاشك فيه أن أحداً من القراء لا يهوى مشاهدة الصفحات المطبوعة، باعتبارها عملا فنياً، ولكن كما سبق أن ذكرنا، فالقارىء يشاهد الاخراج بشكل منتظم، وإن كان غير مباشر، أى أن التعرض له ليس هدفاً فى ذاته، ولكنه يحدث على العموم، بعكس الابداعات الفنية الأخرى، التى يهدف المتلقى إلى التعرض لها بالذات.

ويختلف «عدم المباشرة» فى مشاهدة الأعمال الابداعية الاخراجية، عن تعرض القارىء نفسه للاعلانات المنشورة بالصحف، فالقارىء يتعرض للمساحات الاعلانية «عرضاً»، ونعنى بالعرضية هنا، إمكان مشاهدة القارىء للاعلان، وإمكان عدم الالتفات إليه، أما الاخراج فالقارىء لا يشاهده عرضاً، ولكن «حتماً»، كل ما فى الأمر أنه لا يقصد مشاهدته لذاته.

هذا عن سمات الابداع الاخراجى، من وجهة نظر المتلقى، وفى حدود ما يهمه عن الاخراج، فماذا عن سمات العملية الاخراجية، من وجهة نظر المبدع نفسه؟.

(٤) هو أكثر الابداعات الفنية إلحاحاً على المبدع :

ونعنى بالالحاح هنا، اضطرار المبدع للعمل تحت ضغط ضيق الوقت، وفى ظل أية ظروف، حتى ولو كانت غير مواتية لانبثاق الأفكار الابداعية، بعكس الابداعات الفنية الأخرى، التى تخلو من هذا الالحاح، اللهم إلا إذا كان إلحاح الإلهام، الذى يضطر الفنان إلى ممارسة العملية الابداعية فوراً، ودون ابطاء.

ولعل هذه السمة، نابعة من طبيعة الاخراج كعملية ابداعية فنية، فالصحيفة التى يعمل بها المخرج، هى مؤسسة تهدف إلى الربح المادى - فيما تهدف - وهى لذلك مضطرة لتلبية احتياجات القراء، التى ترفع التوزيع، وتزيد الربح، ومن أهم هذه الاحتياجات، أن تصل نسخ الصحيفة إلى أماكن التوزيع فى مواعيدها، دون تأخير أو تخلف، حتى تمدهم بالأخبار، فى المواعيد التى اعتادوا عليها، ولابد

بالتالى أن تدور آلات الطباعة فى وقت محدد يومياً، لا ينبغى السماح بتجاوزه، إلا فى الظروف الاستثنائية الطارئة. ومن المضحك طبعاً أن نتصور، أن الآلات المذكورة قابعة بلا دوران، انتظاراً لهبوط الوحى أو الإلهام على الفنان المخرج!.

على المبدع فى اخراج الصحف إذن أن يبدع، ولكن فى حدود ما تسمح به ظروف المؤسسة الصحفية من وقت متاح، خصوصاً وأن عمليات فنية أخرى فى أقسام الانتاج المختلفة، تقف فى انتظار الماكيت، والأصول الجاهزة لجمع حروفها، وتحويل صورها إلى كليشيهات وأفلام. فليس العمل الاخراجى مجرد لوحة جاهزة للعرض.

أما فى الابداعات الفنية الأخرى، فالوقت لا يضغط على أعصاب المبدع، لكى ينتج أعماله الابداعية. وكم سمعنا عن أدباء مثلا، استغرقوا شهوراً فى كتابة رواية أو مسرحية، وسمعنا كذلك عن مصورين (رسامين) احتاجوا سنوات، قبل أن يكون عمل ما جاهزاً للعرض، بل إن بعض الفنانين - كما يحدثنا تاريخ الفن - كانوا يتحملون الفقر والحرمان، نتيجة انعدام الموارد، فى سبيل انجاز عمل ما، كرسوا وقتاً طويلا من حياتهم لانجازه، مع أنه لو خرج إلى حيز الوجود، لتدفقت الأموال إلى جيوبهم.

والعكس صحيح على طول الخط بالنسبة للاخراج الصحفى، الذى هو عمل من الأعمال الصحفية، التى لا يعرف أى منها العواطف أو المشاعر، إنه - كما يوصف أحياناً - أشبه بالمعركة العسكرية، لابد أن يتم فى موعده بالدقيقة والثانية، دون أى إبطاء، وعلى المخرج لذلك، أن ينسى كل همومه ومشاكله وأحزانه، عند البدء فى ممارسة العمل، وقد روى لنا أستاذنا الراحل جلال الدين الحمامصى - أبو الاخراج المصرى الحديث - أنه تلقى نبأ وفاة والدته، بينما كان يعمل فى إخراج إحدى صفحات «الأخبار»، فأكمل عمله بكل هدوء وتؤدة، حتى إذا فرغ تماماً، وسلم الماكيت إلى عامل التوضيب، انخرط فى البكاء.

(٥) وهو أكثر الابداعات الفنية غزارة في الانتاج :

إننا إذا اعتبرنا أن كل صفحة، يقوم المخرج بإنجازها، هي بمثابة عمل ابداعي مستقل، مع اختلاف درجة الابداع كما سبق أن ذكرنا، فمعنى ذلك أن اخراج الصحف يتصف بدرجة عالية جداً من الغزارة في الانتاج الابداعي، والتي ربما لا يعرفها أي ابداع فني آخر.

فإذا فرضنا أن على كل مخرج انجاز ثلاث صفحات يومياً في المتوسط، فإن ذلك يعني ببساطة أن تتجاوز أعماله الفنية الألف في كل سنة، هذا مع حساب الأجازة السنوية، والعطلات الرسمية والأعياد، وهو معدل في الانتاج الابداعي، لا نظن أن فناً من الفنون المعروفة قد أدركه من قبل، ولا من بعد.

ومرة أخرى فإن السبب في ذلك هو طبيعة الصحافة، بالإضافة إلى عامل آخر على درجة كبيرة من الأهمية، وهو ارتزاق المخرج من عمله، فلو لم ينجز العدد المطلوب من الصفحات، وبالكفاءة المطلوبة بالطبع، فإنه يتعرض للجزاء من المسئولين عن الصحيفة، وفي حالة تكرار التأخر، أو الامتناع عن العمل، فقد يتم فصله نهائياً، والاستغناء عن خدماته، بعكس الابداعات الفنية الأخرى، التي لا ترتبط بالارتزاق، بدليل ما يعانيه فنانون كثيرون من فقر، بسبب تأخر خروج ابداعاتهم إلى النور.

يضاف إلى ذلك أيضاً طبيعة الابداعات الاخراجية، التي تمتاز بالبساطة - ولا نقول السطحية - عن أي عمل فني آخر، وتعتمد في جزء كبير من انتاجها على المحاكاة لأفكار إخراجية سابقة، في حين تمتاز الفنون الأخرى بدرجة أعلى من التعقيد، وعدم إمكان المحاكاة إلا في حدود يسيرة جداً، علاوة على أن مضمون الموضوعات الصحفية، التي يطالعها المخرج عادة قبل البدء في العمل، توحي له بالفكرة والأسلوب، في حين يحتاج الإيحاء المماثل للمبدع في الفنون الأخرى مصدراً آخر، يكون مجهولا في الغالب، كما سنرى فيما بعد بالتفصيل بإذن الله.

(٦) وهو أقل الابداعات الفنية ارتباطاً بشخصية المبدع :

وليس معنى ذلك ارتباط الابداع الاخراجى بكنة الابداع فى العلوم مثلا، ولكن لأن التعامل مع العناصر التيبوغرافية، كل على حدة، ثم التضافر فيما بينها فى ماكيت الصفحة، لا يعكس ذاتية المخرج - كالفنون الأخرى - ولكنه يرتبط بواقع المضامين الصحفية، التى يعبر عنها، ولعل هذا ما دعا الصحف، إلى «تجهيل» اسم مخرج كل صفحة، لأن ذكر الاسم لا يعنى للقارىء شيئاً.

فالاخراج الصحفى إذن يحمل من موضوعية المضمون وواقعه الإخبارى، أكثر مما يحمل من ذاتية الفنان، بل ربما تختفى هذه الذاتية كثيراً، وراء قصص إخبارية مثيرة أو صور مشوقة أو عناوين جذابة، فى حين نرى الابداعات الفنية الأخرى تحمل ذاتية مبدعيها، حتى ولو كانت من الأعمال المعبرة عن الواقع، فربما نسمع مقطوعة موسيقية جديدة لأول مرة، فنستدل منها على اسم مؤلفها، أو عندما نقرأ بضعة سطور من رواية مجهولة الهوية، فنقول إن الأسلوب يحاكى تماماً أسلوب العقاد.

(٧) وهو أكثر الابداعات الفنية تقييداً لحرية المبدع :

فلأن الفنون بوجه عام - كما ذكرنا - تعكس ذاتية مبدعيها، فإنهم يتمتعون بحرية كبيرة فيما يبدعون، إذ لا يمكن القول إن شخصاً ما قد فرض على نجيب محفوظ أن يرسم ملامح شخصياته على هذا النحو، ولا ندعى أن جهة ما هى التى أمرت عبدالوهاب باختيار مقام موسيقى معين، دون سائر المقامات، فالمبدع فى كل الفنون إذن يتمتع بحرية ما بعدها حرية.

أما فى اخراج الصحف فالوضع يختلف أيما اختلاف، ذلك أن المخرج يعرف مسبقاً أن الصحيفة التى يعمل بها، لها سياسة معينة، وطبيعة خاصة، بين باقى الصحف، فهو لذلك «مضطر» إلى التعبير عن سياستها وترجمة طبيعتها فى تكويناته وتصميماته، وإذا فرضنا جدلا أن أحد المخرجين قد خرج يوماً عن حدود سياسة الصحيفة، فإن رئيسه المباشر - أو غير المباشر - له كل الصلاحيات المتعارف عليها، لكى يطلب منه تعديل الاخراج بما يتلاءم وهذه السياسة، الأمر

الذى كثيراً ما يحدث، حتى ولو لم يتعارض إخراج الصفحة مع سياسة الصحيفة، فقد لا تعجب رئيس التحرير طريقة اخراج صفحة معينة، بل قد يطلب من المخرج أن يقوم بإخراجها بطريقة معينة، والمخرج فى كل هذه الحالات مجبر على الطاعة، سواء كانت بدون مناقشة، أو حتى بعد الدخول فيها، باختصار فالمبدع فى الاخراج مسلوب الحرية، فى حدود سياسة الصحيفة، ورأى رؤسائه فى انتاجه.

ليس هذا فقط، بل إن الأحداث الخطيرة، التى قد تطرأ فجأة، قد تجبر المخرج فى أحيان كثيرة على تعديل اخراج صفحته، حتى بعد أن يفرغ منها، الأمر الذى لا نجده مطلقاً فى أية ابداعات فنية أخرى، كما أن سطوة الاعلانات فى العصر الذى نعيش فيه، تؤدى أحياناً إلى فرض مزيد من القيود على انطلاق الأفكار الابداعية، والقاعدة المعروفة لدى أى مخرج، أن هناك علاقة عكسية بين حجم الاعلانات على الصفحة ودرجة الابداع، فكلما زادت المساحات الاعلانية قلت الابداعية لدى المخرج، والعكس صحيح بطبيعة الحال.

إلا أن عامل «سياسة الصحيفة» يبقى هو الأساس والمؤثر دائماً، فى وضع إطار معين، يتحرك المخرج داخله بكل حرية، لكنه أبداً لا يستطيع الفكاك منه، أما العوامل الأخرى فتقل أهميتها كثيراً، فقد يكون الرئيس المباشر ديمقراطياً، أو غير مبال، وقد لا تقع فى أغلب الأيام أحداث مفاجئة وخطيرة، كما قد تقل الاعلانات - وربما تنعدم - من بعض الصفحات ... ألخ، ليبقى عامل سياسة الصحيفة هو الوحيد والمؤثر فى هذا الجانب.

ويقدم لنا الشكل رقم (٢)، نموذجاً حياً واضحاً، للدور الذى تلعبه سياسة الصحيفة فى التأثير على اختيار الأسلوب الاخراجى المتبع، إذ تباين أسلوب اخراج أحد الأخبار، بين صحيفتى «ذى تايمز» (The Times) و«ديلى ستار» (Daily Star) البريطانيتين، ونلاحظ عند المقارنة بين الأسلوبين، أن مخرج الصحيفة الأخيرة، أكثر ابداعاً من مخرج الصحيفة الأولى، ويتضح ذلك من الفروق

40 held by Armenians at consulate

Paris, Sept 24.—A four-man Armenian "suicide commando" seized the Turkish consulate in central Paris today and threatened to kill 40 hostages and blow up the building unless "Armenian political prisoners" and others were immediately released from Turkish jails.

They set a deadline for 9 pm GMT In the afternoon one wounded terrorist, demanding "political status", surrendered to police for treatment, and the terrorists freed a wounded hostage.

A radio report, which could not be immediately confirmed, said that a dead Turkish security guard was also handed over.

A witness who escaped in the first moments of the attack said he had seen the terrorist leader fire several shots at a security man who tried to overpower him. The man had been hit at least once.

The wounded hostage was Mr Kaya Inal, a Turkish vice-consul, the Turkish Embassy said.

He was treated for almost 30 minutes at the front door of the consulate with two gendarmes helping with transfusions, before he was taken by ambulance to hospital.

One of the terrorists, holding a pistol at the head of a woman hostage, had talked to a French-Armenian journalist during the afternoon, and gave him a letter for the police.

☐ Ankara: Turkey has asked France to obtain the speedy release of the hostages.

The girl with a gun at her throat





A YOUNG girl in fear with a gun at her throat . . . this is the brutal face of international terrorism.

It happened yesterday in Paris where four gunmen stormed the Turkish consulate, killing a guard and holding 25 hostage.

The raiders, calling themselves members of the Armenian Secret Army, threaten to kill their hostages unless Turkey frees all Armenian political prisoners.

Ruled out

But last night, in Ankara, a government official ruled out any deals.

"France is responsible for the well-being of the hostages," he said.

Eight hours after seizing the consulate, the guerrillas handed over the body of a Turkish guard.

In a phone call to the Reuters office, in Paris, a spokesman for the gunmen, said: "We are heavily armed and have bombs. If the police try to attack us we will start killing the hostages."

شكل رقم (٢)

الخبر المنشور فى "ديلى ستار" إلى اليمين

والخبر المماثل فى "التايمز" إلى اليسار

التيبوغرافية التالية :

أ - نشر خبر «التايمز» بالأسلوب الاخراجى العادى التقليدى، إذ احتل اتساع العمود الواحد، عنواناً ومتناً، فى حين احتل خبر «الستار» ثلاثة أعمدة ضيقة نوعاً ما.

ب - صاحبت خبر الصحيفة الأخيرة صورة فوتوغرافية كبيرة، زادت مساحتها عن اجمالى مساحة العنصرين المقروءين (العنوان والمتن).

ج - نشر عنوان الخبر فى هذه الصحيفة بشكل غير تقليدى، إذ اتخذ خمسة سطور متوالية، مع تكبير حجم الحروف، ليملأ كل سطر اتساع العمود كله.

د - وقد وضع الخبر كله داخل اطار، أسوجته أكثر ثقلا وكثافة من أسوجة إطار «التايمز».

هـ - ومن الناحية التصميمية، فقد اتخذ الخبر ككل فى «الستار» شكلا غير منتظم، يلفت الانتباه، بعكس خبر «التايمز» الذى اتخذ شكل العمود العادى.

فإذا علمنا أن «ديلى ستار» هى من الصحف النصفية الشعبية المثيرة فى بريطانيا، وأن «ذى تايمز» تمثل الاتجاه التقليدى المحافظ بين الصحف البريطانية، لعلمنا السبب الذى دعا إلى وجود هذه الفروق الاخراجية بين الخبرين، رغم أنهما يعبران عن حدث واحد، ونشرا فى يوم واحد، وهو إن دل، فعلى أن ابداع الأساليب الاخراجية، يرتبط بسياسة الصحيفة فى المقام الأول، كما يدل كذلك على أن الصحف الشعبية بوجه عام، ربما تلجأ إلى الأساليب الأكثر ابداعاً، باعتبارها تصدم خيال القارىء، وتحقق له المفاجأة، التى تمسك ببصره، سعياً وراء رفع أرقام التوزيع، وزيادة الأرباح.

(٨) وهو أقل الابداعات الفنية فى توافر الأدوات المتاحة :

فلأن الفنان بوجه عام حر التصرف حرية كاملة، فى كل ما يتصل بأعماله الفنية، لذا فإن أدواته عديدة ومتنوعة، ويستخدمها بالشكل الذى يروق له، فلاشك أن الرسام على سبيل المثال، يستطيع اختيار مساحة اللوحة، التى يبدع عليها صورته، ويستطيع اختيار ما

يشاء من الألوان، دونما قيود، بل ويستطيع أن يتخذ لصورته الاتجاه الأفقى أو الرأسى أو المربع ... ألخ. أما فى الصحف، فإن المخرج يكاد أن يكون محروماً من تعدد الأدوات، ومقيداً فى استخدامها.

ذلك أن مساحة المجال المرنى فى الصحيفة الواحدة - بل وفى أغلب الصحف - واحدة، إذ تتخذ الحجم العادى للصحف (standard)، أو الحجم النصفى (tabloid)، وقلة قليلة تتخذ الحجم المتوسط (lemonde)، وفى كل من هذه الأحجام الثلاثة، تكاد تكون مساحة جميع الصفحات، وفى جميع الأعداد، واحدة ثابتة.

وعادة ما تكون الألوان المستخدمة هى من تلك المحايدة، أى الأبيض والأسود فقط، وما بينهما من تدرجات رمادية متفاوتة الثقل، ونادراً ما يكون المخرج قادراً على استخدام الألوان الكاملة، فى أى صحيفة وفى أى وقت، أنه يتقيد عادة بإمكانات صحيفته، التى تمنعه - إذا كانت محدودة - من استخدام الألوان، إضافة إلى سياسة الصحيفة، التى ربما تمنع استخدام الألوان أيضاً.

وبصرف النظر عن المضار البصرية لاستخدام الألوان باسراف(٢١)، وبصرف النظر عن رأى بعض الخبراء بأن الصورة العادية (أبيض وأسود) أفضل من تلك الملونة(٢٢)، فمما لاشك فيه أن عجز المخرج عن استخدام الألوان بالحرية الكاملة، هى من القيود الطبيعية المفروضة عليه، فى أثناء ممارسته للابداع الاخراجى، بعكس الابداعات الفنية التشكيلية الأخرى(*).

ولا يعتبر ذلك عيباً أو قصوراً فى الاخراج، بوصفه عملية ابداعية، بل ترى بعض الدراسات أن تمسك المبدع بعدد من القيود،

---

(٢١) أشرف صالح، تصميم المطبوعات، مرجع سابق، ص ص ٦٩، ٧٠.

(٢٢) Harold Evans, Pictures on a Page, (London : Heinmann Ltd., 1980), p. 91.

(*) ربما يستخدم الرسام اللون الأسود فقط مثلا، لإنتاج صورته على لوحة بيضاء، أى دون استخدام ألوان أخرى، كالأحمر أو الأزرق ... ألخ، ولكن لاشك أن الرسام هو الذى اختار هذه الأدوات، بمحض اختياره، دون اجبار من أحد، بعكس الاخراج الصحفى.

هو الفيصل بين الخيال المبدع والانهيار الفصامى، «فعالم الابداع ليس تحرراً من كل قيد، أو تمرداً على كل معيار»(٢٣)، وفى راى أصحاب مثل هذه الدراسات، أن المبدع السوى يتفوق على الفصامى، فى قدرته على التمسك بقدر مقبول من الثبات الفكرى والاستقرار العقلى، الأمر الذى يمكنه من الاحتفاظ بوجهة ذهنية معينة، والتقدم منها إلى أمام، دون أن يدعها تفلت منه، بعكس الفصامى، الذى ربما كان السبب الأساسى فى عدم تمكنه من تحقيق الانجاز الابداعى، هو عدم قدرته على المحافظة، على أساس ذهنى لأفكاره، وعدم قدرته بالتالى على تنميتها(٢٤).

---

(٢٣) صفوت فرج، القدرات الابداعية والمرض العقلى : دراسة الأداء الابداعى لدى الفصاميين، رسالة ماجستير، غير منشورة، (جامعة القاهرة : كلية الآداب، ١٩٧١)، ص ٣٨٢.

(٢٤) المرجع السابق.

الباب الثانى
عناصر السياق الابداعى
فى الاخراج الصحفى

الفصل الرابع
عوامل السياق الابداعى
فى الاخراج الصحفى

مدخل

طالما كنا ندرس الابداع، باعتباره عملية process متصلة، بلا بداية أو نهاية، فالابداع هنا يصبح بمثابة رحلة، طريق، سياق، وتعتبر دراستنا للسياق الابداعى ككل، فى واقع الأمر، دراسة للعناصر المختلفة، التى تدخل فى هذا السياق، كالعوامل التى تساعد على وجود التفكير الابداعى، ثم المراحل التى يسير عليها النشاط الابداعى، ثم القدرات التى يظهرها الشخص المبدع فى إنتاجه الابداعى.

وعندما نبدأ دراستنا فى هذا الباب، بالفصل الخاص بعوامل السياق الابداعى، من واقع الممارسة الاخراجية بالصحف المصرية، فإنه لابد أولا من التأكيد على بعض النقاط :

أولها : أن هذا الفصل ليس دراسة فى دوافع الابداع، لأنها تصبح بذلك دراسة سيكولوجية محضة، تخرج عن إطار بحثنا الذى حددناه سلفاً، وبالتالى فهى لا تحقق أهدافه المرجوة، خاصة وأن دراسة الدوافع، تحتاج إلى أدوات خاصة للقياس النفسى، لا ندعى أننا قادرون على اجرائها.

ثانيها : أن المقصود بعوامل الابداع (factors) تلك الامكانات، التى يتمتع بها المبدع فى مجال الاخراج الصحفى تحديداً، والتى تعينه على ممارسة الابداع : تفكيراً ونشاطاً وإنتاجاً، وسواء كانت إمكانات فطرية أم مكتسبة.

ثالثها : أن هذه العوامل - أو الامكانات - تمثل وحدة كلية مندمجة فى داخل الشخص المبدع، بصرف النظر عن ظهورها من عدمه، وإن كان قياسها والتحدث عنها مرهونين بظهورها. وبذلك فإن الفصل بينها كما سوف يتبين من الصفحات القادمة، هو بهدف الدراسة فقط، أما فى واقع التطبيق الفعلى الاخراجى، فإنه يصعب الفصل بينها وتحديد تأثير كل منها فى كل جانب من الجوانب الابداعية.

رابعها : إن الهدف من البحث فى عوامل السياق الابداعى، ليس الحكم على مخرجى الصحف المصرية، بمدى تمتع كل منهم، بإحدى هذه الامكانات، مع أن الباب الثالث الخاص بعرض نتائج الميدان، ربما يلقى بعض الضوء على مثل هذه الأحكام، ولكن هدفنا فى هذا الفصل هو عرض أهم العوامل التى تهيىء للمخرج سبيل الابداع، واستقراء الوضع الاخراجى المصرى، فى ضوء كل من هذه العوامل.

وكان طبيعياً أن نقسم هذا الفصل إلى مباحث، نعرض فى كل منها لأحد عوامل السياق الابداعى، وهى - بترتيب أهميتها من وجهة نظرنا - : الاستعداد، التعلم، الخبرة، الثقافة، مع ربط كل من هذه العوامل بالواقع الملموس للممارسات الاخراجية بالصحف المصرية.

المبحث الأول : الاستعداد aptitude

إذا سألت أحد الأشخاص، عما إذا كان مستعداً لأداء عمل ما، فأنت فى واقع الأمر، تسأله عما إذا كان يجد فى نفسه القدرة على ذلك، ومع أن الاستعداد بهذا المعنى، يشمل الرغبة أيضاً إلى جانب القدرة، فإنه من المفترض - نظرياً على الأقل - أن توافر القدرة بشكل كبير، يؤدى إلى تزايد الرغبة، إذ يتيح العمل المرغوب فى أدائه، أن يبرز الشخص قدراته أمام الآخرين، وفى ذلك إرضاء لبعض حاجاته النفسية، فى حين أنه إذا لم تتوفر القدرة لديه على الأداء، فربما يتظاهر بعدم الرغبة فى ذلك، لكيلا يظهر بمظهر العاجز.

ولذلك تعرف المعاجم النفسية الاستعداد (aptitude) بأنه : «القدرة على تحقيق الكفاءة، بعد تحصيل قدر ما من التدريب، الرسمى أو غير الرسمى»(١)، ونلاحظ على هذا التعريف بعض الحدود أو الشروط المتضمنة فيه، والمتصلة بالابداع اتصالا وثيقاً :

أ - فالاستعداد هو القدرة، أو الطاقة، أو القوة، وهو بذلك لا يتضمن الرغبة.

ب - وقياس القدرة مرهون بالكفاءة، ومعنى ذلك أن الاستعداد، ليس هو مجرد توفر قدرة معينة لدى الشخص، ولكن لابد أيضاً أن تتمتع هذه القدرة بحد أدنى، يحقق الكفاءة فى عمل ما.

ج - والاستعداد وفقاً لهذا التعريف يرتبط بكل من التعليم والخبرة وربما أيضاً بالثقافة، إذ أنه يشترط توافر القدرة «بعد التحصيل»، ومعنى ذلك أن توافر الاستعداد وحده لا يكفى، وهو ما سيتضح فى المباحث القادمة بإذن الله.

ويربط بعض الباحثين بين الاستعداد والابداع ربطاً عضوياً، غير تعسفى، فيقولون إنه يلزم توفر الاستعداد، «حتى يقوم الشخص بأنواع من السلوك الابداعى»(٢)، يضاف إلى ذلك أن هذا العامل - مع غيره من العوامل - يوصف بأنه pro_creativity، أى أنه من العوامل،

---

(١) H.B.English, and A.C.English, op. cit., p. 38.

(٢) عبدالحليم محمود، مرجع سابق، ص ٣٧.

التى تسهل الابداع وتدعمه وتشجعه(٣)، وليس ذلك بالأمر الغريب، إذ أن النشاط الابداعى، سواء كان علمياً أو فنياً، هو نشاط قاصر على قلة من الأفراد، ومعنى ذلك أنه ليس الكل يملك القدرة على أن يبدع عملا علمياً أو فنياً، رغم اتساع استخدام مصطلح (الاستعداد) فى جوانب الحياة المختلفة، والبعيدة عن الابداع.

ولا يمكن القول إن استعداداً واحداً، يشمل الابداع فى مختلف المجالات، فالاستعداد المطلوب للابداع فى الأمور الميكانيكية، غير ذلك المطلوب فى الشعر مثلا، بل إنه فى الفنون على وجه التحديد، فإن الاستعداد المطلوب للابداع فى الموسيقى، غير ذلك المطلوب فى الديكور ... وهكذا، وحتى فى الفن الواحد، فقد تتشابه القدرات التى فى وسع الشخص المبدع، ولكننا نجد أيضاً فروقاً كيفية بين الأشخاص، فى نوع النشاط، الذى تتجلى فيه القدرات الابداعية، كما سنرى فى الفصل السادس بإذن الله، أى «أن طرق التناول الابداعى فى المجال الواحد، تختلف باختلاف قدرات الشخص المبدع»(٤)، ومن ذلك مثلا أن الخصب القصصى ذو اللمحات الاجتماعية عند تشارلز ديكنز أو نجيب محفوظ، يختلف عن الخصب الممزوج بالتاريخ عند ت.س.اليوت وأبوحديد وعلى باكثير، كما تختلف براعة براوننج وأبوالعلاء المعرى فى الشعر الفلسفى المتصوف، عن براعة شعراء القصور مثل تنيسون وشوقى وبليك وعمر الخيام ... وهكذا، وتضيق دائرة الفروق الفردية، حتى تصل إلى مستوى كل شخص مبدع على حدة، لنجد أن ابداعات شخص معين فى ظرف ما، قد تختلف قليلا أو كثيراً، فى جوانب الابداع الأساسية وقدراته، عن ابداعات الشخص نفسه فى ظروف أخرى.

ويميز المليجى (١٩٨٥)(٥) بين الاستعداد والقدرة، فقد يفتقد الانسان القدرة على أداء عمل ما، ولكن يكون لديه الاستعداد

---

(٣) Wolfgang Luthe, Creativity Mobilization Technique, (New York : Grune & Stratton, 1976), p. 271.

(٤) عبدالحليم، مرجع سابق، ص ٣٨.

(٥) المليجى، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

لاكتساب هذه القدرة فى المستقبل، بالتدريب والممارسة، لكننا فى بحثنا هذا، لا نستطيع الفصل فى الواقع بين الاستعداد والقدرة، إذ من غير المتصور أن نجد مخرجاً فى إحدى الصحف، لديه الاستعداد لممارسة العملية الاخراجية، دون أن يمتلك القدرة على ذلك، فالجانبان إذن متضامنان فى هذه الخصوصية.

كذلك فقد أثبت التحليل العاملى فى بعض الدراسات السابقة، أنه فى العادة، تكون لدى الشخص المبدع، قدرات ابداعية عالية، وأخرى منخفضة(٦)، ففى مجال الموسيقى مثلا، تتجلى مهارة عمر خيرت فى التأليف الموسيقى، فى حين يبرع عبدالوهاب فى التلحين، كما يبدع على اسماعيل فى التوزيع، أما فى قيادة الأوركسترا فإن يوسف السيسى لا يمكن مجاراته، وكذلك أحمد الحفناوى فى العزف على الكمان، «أما الشخص الذى ترتفع كل قدراته، فهو مجرد حالة استثنائية نادرة من القاعدة، وبالتالى فلا قياس عليها»(٧).

وبسبب هذا الفارق الأخير، فإنه لا يمكن القول إن الاستعداد المطلوب توفره فى مخرج الصحيفة، يتجلى فى قدرة واحدة مثلا، إذ يتنافى ذلك مع قوانين الفروق الفردية فى العلوم السلوكية من جهة، كما أنه يتنافى مع طبيعة الاخراج الصحفى ذاته - كعملية ابداعية - من جهة أخرى، ومع أننا خصصنا الفصل السادس للبحث فى القدرات الابداعية لدى المخرجين بعامة، فإننا لا نرى بأساً من عرض بعض القدرات، الداخلة فى الاستعداد، وفقاً لأنواع الأعمال الاخراجية المختلفة ومستوياتها.

فإذا أعدنا النظر إلى الاخراج، بالمفهوم الكلى الشامل، فإنه مما لا شك فيه أن الاستعداد المطلوب توفره فى المخرج المشرف على العمليات الانتاجية الطباعية، يختلف عن الاستعداد الذى يتمتع به المخرج القائم بعملية تصميم الصفحات مثلا، ففى الحالة الأولى قد يكون الذكاء مطلوباً، كإحدى السمات التى يعتمد الابداع على حدها

(٦) عبدالحليم، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٧) المرجع السابق.

الأدنى، كما سبق أن ذكرنا، فى حين تعتمد الحالة الثانية على القدرة على التخيل، وهو نفسه الفارق فى مجال الهندسة المعمارية، بين المهندس الذى يصمم على الورق، وذلك المشرف على التنفيذ فى موقع البناء.

وعندما نبدأ بالبحث فى قيمة الذكاء بالنسبة للأعمال التنفيذية فى إخراج الصحيفة، فإن هذه السمة توفر فى المخرج المنفذ القدرة على حل المشكلات الطارئة، التى تفاجئه داخل قاعة المونتاج، حين يجد أن مساحات الموضوعات بعد جمع سطورها، لا تتناسب مع الحيز الذى تركه المخرج المصمم لكل منها على الماكيت، وهنا فإن عليه أن يحسن التصرف، بما لا يخل بالشكل العام للصفحة، وأسلوب تصميمها، ولا يخل بحق القارئ فى معرفة تفصيلات الأخبار كاملة.

كما يحقق ذكاء المخرج المنفذ وحسن تصرفه درجة عالية من الدقة، هى بلاشك من مكونات الذكاء، وذلك حين ترتفع قدرته على تحقيق أكبر قدر ممكن من المطابقة بين الماكيت المرسوم للصفحة، وبين الصفحة كما يتم تنفيذها، وهو فى ذلك ينفذ تعليمات المخرج المصمم بحذافيرها.

ومع أن المخرج المنفذ هو من الوظائف المستحدثة فى الصحف المصرية، والتى لم يبدأ العمل بها إلا فى منتصف الثمانينيات، عندما دخلت هذه الصحف جميعاً مرحلة الأوفست(٨)، فإن دور هذه الطائفة من المخرجين كان يقتصر فيما مضى، على الاشراف على عملية التنفيذ، والتى يقوم بها فى هذه الحالة عمال التوضيب، وهنا فإن سمة الذكاء، بما تشمله من قدرة على حل المشكلات وحسن التصرف والدقة، مطلوب توافرها كذلك، حتى يتمكن من الاشراف الدقيق والمباشر على عملية التنفيذ، ويصدر تعليماته بالتعديل، إذا لم يحقق المونتير التعليمات المدونة على الماكيت.

---

(٨) أشرف صالح، دراسة مقارنة بين الطباعة البارزة والملساء وأثر الطباعة الملساء فى تطوير الاخراج الصحفى، رسالة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة القاهرة : كلية الاعلام، ١٩٨٣)، ص ٦٨٧.

ومما يعاب على عمل المخرج المنفذ فى بعض الصحف المصرية، هو عدم قدرته - أو لنقل عدم رغبته - فى التصرف بمفرده، من وحى إدراكه للمشكلات التى تواجهه، ومن واقع ما توفر له من استعداد، فنجده يلجأ بين الفينة والفينة إلى المخرج المصمم، يسأله رأيه فى هذه المشكلة أو تلك، أو يستأذنه - فى أحسن الأحوال - لسلوك هذا التصرف أو ذاك، بل ربما يبلغ الأمر ذروته عندما يلجأ المنفذ أحياناً إلى المحرر نفسه، ليقوم بإجراء الاختصارات اللازمة، على الموضوعات الطويلة، مع أن هذا العمل - فى رأينا الخاص - من صميم عمل المخرج المنفذ، فى حدود ما يتلقاه من تعليمات، بالنسبة لكل صفحة.

كذلك يتطلب عمل المخرج المنفذ، وبخاصة مع استخدام الأوفست فى الطباعة، استعداداً عالياً لممارسة بعض المهارات اليدوية، التى تتميز بشىء من الدقة، ولابد فى الوقت نفسه من أدائها بكل سرعة ممكنة، وذلك عندما يقوم بلصق السطور فى أماكنها، بحيث تخرج معتدلة تماماً غير مائلة أو معوجة، أو عندما يرسم الخطوط الفاصلة بين الموضوعات، والتى لا ينبغى أن تختلف ثخانتها بالنسبة للخط الواحد، وكذلك عندما يقوم بتفريغ خلفية الصور الديكوبيه يدوياً، والتى كثيراً ما تأتى من قسم التصوير الميكانيكى كاملة الخلفية ...ألخ.

ولعل هذا هو السبب، الذى من أجله دخلت المرأة إلى مجال التنفيذ فى إخراج بعض الصحف المصرية - «كالسياسى» مثلا - إذ ثبت أنها ربما تكون أكثر استعداداً من الرجل، لأداء بعض المهام الدقيقة من هذا القبيل، ومع أنه لا توجد دلائل علمية نفسية، تؤكد تفوق المرأة على الرجل فى بعض المهن من هذا النوع، فلاشك أن ممارستها للحياكة والتطريز مثلا، يعطيان مجرد مؤشر، على إمكان تفوقها ومهارتها العالية فى أداء هذه الأعمال، خاصة وأن الصحيفة المذكورة هى من أكثر الصحف المصرية الحديثة، اهتماماً بوظيفة المخرج المنفذ.

ومن الواضح أن هذا الاستعداد بمكوناته المذكورة وسمة الذكاء الملازمة له، ليس هو المطلوب بالنسبة لتصميم الصفحات، ذلك العمل الذى يحتاج قدرة عالية على التخيل، سواء كان استرجاعياً أو تكوينياً، كما سبق القول، يضاف إلى ذلك الحس الفنى الأصيل، والقدرة على التذوق، ومهارة التكوين، وإدراك العلاقات بين الأشياء، وهى كلها مكونات الاستعداد اللازم توافره فيمن يقوم بعملية التصميم.

ولأن الاخراج الصحفى بوجه عام عملية ابداعية، تقوم على الفن التطبيقى الوظيفى، ولا يحقق الجمالية من حيث هى، فقد وجب أن يتوفر فى المخرج - المصمم والمنفذ معاً - استعداد صحفى، أو ما يسميه بعض بالحاسة الصحفية(٩)، وإن كانت درجة توفر هذا الاستعداد، تختلف كمياً ونوعياً فيما بين وظيفتى : التصميم والتنفيذ.

فالمخرج المصمم يحتاج إلى توافر هذا الاستعداد بدرجة أعلى من ذلك المنفذ، كما أن التطبيقات العملية الداخلة فى نطاق الاستعداد الصحفى ذات نوعية مختلفة كذلك، ومن هذه التطبيقات على سبيل المثال : القدرة على إعطاء الأخبار والموضوعات أولوياتها النسبية، بالنسبة للقارىء، صحيح أن المحرر يوجه المخرج كثيراً فى هذا المجال - على الأقل فى الصحف المصرية - إلا أن للمخرج عادة رؤية لطرق التعبير عن هذه الأولويات، يضاف إلى ذلك أن المصمم كثيراً ما يقوم بتعديل المنطوق اللفظى لبعض العناوين، بالحذف أو بالإضافة، وكتابة تعليقات الصور، واقتراح صور من أرشيف الصحيفة، لم يقترحها المحرر، بل واقتراح بعض الرسوم أحياناً، وذلك كله مما يدخل فى نطاق الاستعداد الصحفى الكيفى، والذى يؤدى بالتالى إلى ضرورة توفره كمياً بدرجة أعلى من المنفذ.

إذ يقتصر استخدام هذا الأخير لمكونات استعداده الصحفى، على عمليات بسيطة من مثل الاختصارات اللازمة، كما سبق القول، أو

---

(٩) خليل صابات، الصحافة : رسالة واستعداد وفن وعلم، (القاهرة : دار المعارف، ط٢، ١٩٦٧)، ص ٤٢.

حذف بعض الأخبار غير المهمة، عندما يضيق حيز الصفحة عن استيعابها، وكذلك إضافة أخبار معينة على درجة ما من الأهمية، عندما يتسع لها حيز الصفحة كذلك، إلى آخر ذلك من هذه العمليات الصحفية البسيطة.

وليس الاستعداد المتوفر فى المخرج المصمم، هو نفسه بالضرورة عند مصمم آخر فى الصحيفة نفسها، بل إن التصميم ذاته - باعتباره عملية ابداعية - يحتاج استعداداً عاماً، يجب أن يتوفر فى كل المصممين، وقد سبقت الإشارة إلى مكوناته، ولكنه إلى جانب ذلك يحتاج استعداداً خاصاً، لكل نوع من أنواع التصميم، فليس شرطاً على سبيل المثال، أن المخرج المبدع فى إنتاج الصفحة الأولى، يبدع بالقدر نفسه فى إخراج صفحة الرياضة أو الفن ...ألخ، الأمر الذى تنبغى مراعاته، عند توزيع الصفحات على مخرجى الصحيفة فى كل عدد من أعدادها.

بصفة عامة يمكن القول إن هناك صفحات معينة، مطلوب أن يعمل فيها المصمم فكره الاخراجى أكثر من غيرها، ويقدم بالتالى فى كل عدد نمطاً جديداً من الاخراج فيها، ولا نقول فكرة إخراجية جديدة، ولعل أوضح مثال على ذلك صفحة الفن، وذلك لسببين مهمين، أولهما : إن طبيعة الفن ذاته، بما يحويه من ابداع، يحتاج إخراجاً على المستوى نفسه من التجديد والابداع، فمن غير المعقول أن نقدم إخراجاً نمطياً، لموضوعات مبدعة فى محتواها، وثانيهما : إن صفحة الفن من الناحية التحريرية تقدم للمخرج بعض العناصر الشكلية، التى تسهل له عملية الابداع الاخراجى، وربما توحى له بفكرة إخراجية جديدة، ونعنى بهذه العناصر الصور الفوتوغرافية الممتازة.

ويوضح لنا الشكل رقم (٢) نموذجاً واضحاً، يجسد هذا المعنى، لصفحة الفن من صحيفة «أخبار اليوم»، والتى خصصت لموضوع واحد كبير عن الموسيقار الراحل محمد عبدالوهاب بمناسبة وفاته(١٠)، وتمثل هذه الصفحة فكراً إخراجياً ناضجاً لصاحبها، ووعياً

---

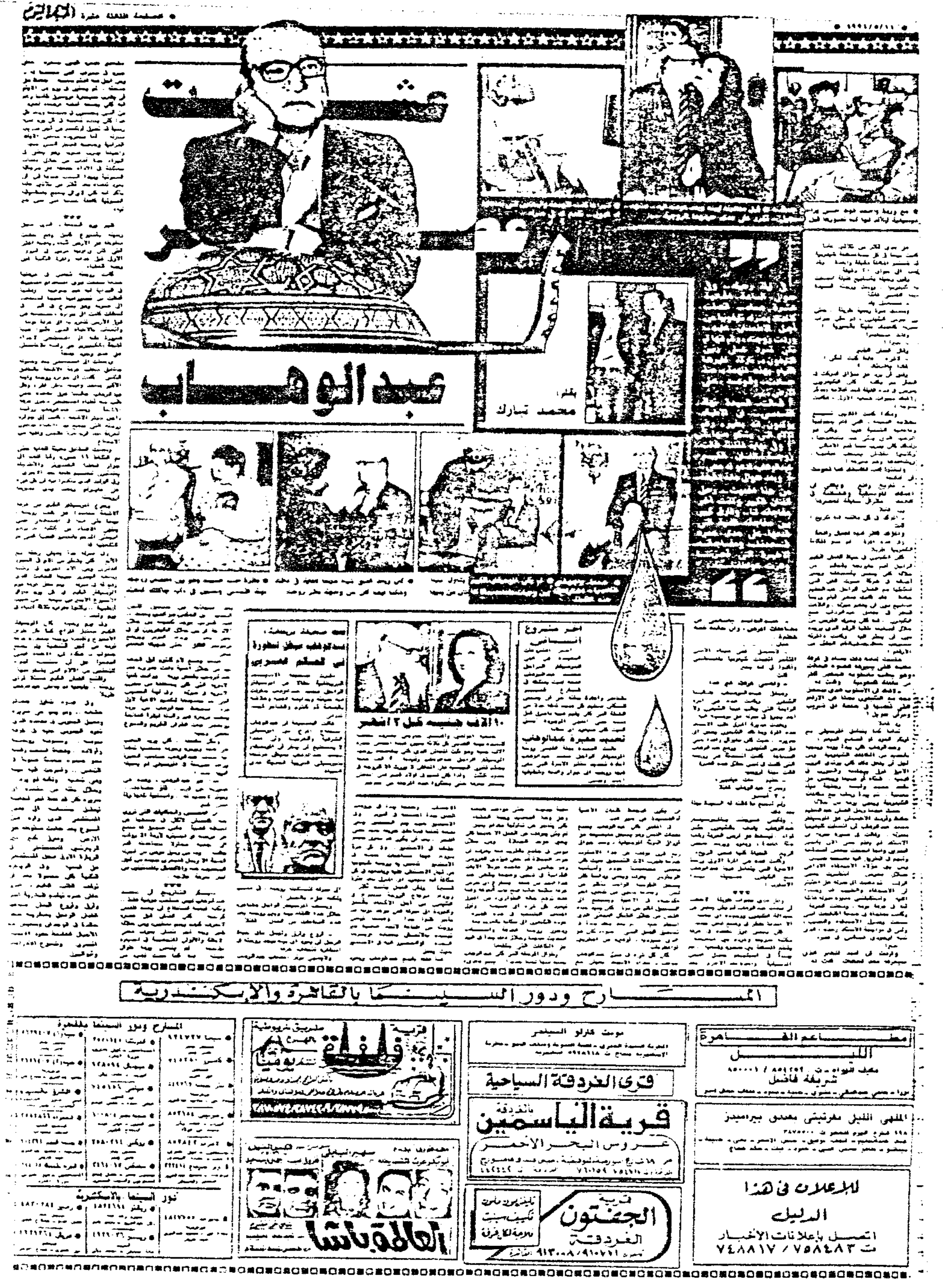
(١٠) صدر هذا العدد فى ١٩٩١/٥/١١.

بروح الموضوع وقيمته بالنسبة للقراء، وهى على وجه العموم من الابداعات الاخراجية المتميزة.

ولكننا فى الوقت نفسه، لا نستطيع أن نطلب من مخرج هذه الصفحة، ولا من غيره، أن يخرج لنا صفحة الرأى مثلا، باستخدام الفكرة الاخراجية نفسها لصفحة الفن المذكورة، حتى ولو كانت الصحيفة متطرفة فى شعبيتها وإثارتها، فالرأى بما يتميز به من عقلانية، وابتعاد عن العواطف الجياشة، ولخلو محتواه عادة من الصور كعناصر مساعدة فى الاخراج، يقتضى أن تخرج صفحته إلى القراء بشكل هادىء معتدل رزين، وليس معنى ذلك ألا نبدع فى إخراجها، ولكن أن يكون الابداع فى حدود طبيعة الصفحة : محتوى وقراء، أى أن يكون الابداع فيها، فى أضيق نطاق ممكن.

ويحتاج إخراج صفحة الفن المشار إليها، مهارة تشكيلية عالية، وعيناً فنية نافذة، لأنها أقرب ما تكون إلى اللوحة التعبيرية المجسمة، وبخاصة فى الكتلة الثقيلة التى تقع فى قلب الصفحة (راجع شكل رقم ٢)، أى أن الاستعداد المطلوب فى مخرجها هو استعداد فنى خالص، فى حين لا يحتاج مخرج صفحة الرأى هذا الاستعداد، أو على الأقل ليس بهذه الدرجة.

ونحن لم نطرح هذين المثالين فى ذاتهما فقط، بل قس على ذلك باقى صفحات الصحيفة، بمحتوياتها المختلفة والمتنوعة، وبصفة عامة يمكن القول إن هناك نوعين من اخراج الصفحات - على الأقل - أولهما : تلك المحتاجة إلى أكبر قدر من الابداع فى تصميمها، كالفن والرياضة والمرأة والمجتمع والحوادث، وبالتالى تتطلب هذه الصفحات استعداداً فنياً تشكيلياً لدى المخرج فى المقام الأول، وثانيهما : تلك الصفحات النمطية، المكتفية بأدنى حد ممكن من الابداع، والتى ربما تخلو تماماً من الابداع بمعناه الفنى المعروف، وأوضح الأمثلة على ذلك صفحة الرأى، ويمكن أن نضيف نوعاً ثالثاً، وهو الذى يحتمل درجة من الابداع، تتراوح بين النقيضين السابقين، وفقاً لسياسة الصحيفة كمتغير أساسى، كالصفحة الأولى وصفحة السياسة الخارجية



عبدالوهاب

بقلم: محمد تبارك

المسارح ودور السينما بالقاهرة والإسكندرية

قرى الغردقة السياحية

قرية الياسمين

عروس البحر الأحمر

قرية الجفتون

الغردقة

العالمة باشا

للإعلانات في هذا الدليل

اتصل بإعلانات الأخبار

ت ٧٥٨٤٨٣ / ٧٤٨٨١٧

شكل رقم (٣)

فكرة إخراجية مبتكرة وغير مسبوقة للتعبير عن وفاة محمد عبدالوهاب

(أخبار اليوم - إخراج : مجدى حجازى)

والصفحة الاقتصادية.

والمهم فى ذلك كله، أن تراعى مسألة اختلاف الاستعدادات الابداعية بين مخرجى الصحيفة، عند توزيع الصفحات عليهم قبل البدء فى العمل، فيعطى النوع الأول لأصحاب الاستعداد الفنى التشكيلى، ويعطى النوع الثانى لأصحاب الاستعداد الصحفى، أما النوع الثالث، فإما أن يوزع على أصحاب النوعين السابقين، أو أن يكون من نصيب المخرجين، الذين يجمعون بين الاستعدادين الفنى والصحفى، ولو بنسبة متدنية بعض الشىء، فى كل منهما.

والملاحظ على الصحف المصرية، التى مسحنا أساليب الممارسة الاخراجية بها، أن صفحات النوع الثانى، المحتاجة إلى الاستعداد الصحفى، يتم إعطاؤها للمخرجين المبتدئين، الذين لا يزالون فى مرحلة التدريب، على أساس أن إخراج مثل هذه الصفحات، يتم بأسلوب نمطى روتينى ثابت، كالصفحة الأخيرة من «أخبار اليوم» و«الأخبار»، وبصرف النظر عن تحفظنا إزاء توزيع الصفحات على هذا النحو، كما سوف يتضح من المبحث الثالث بهذا الفصل، فإن اخراج الصفحتين الأخيرتين بالصحيفتين المذكورتين، يحتاج فى رأينا تطويراً إخراجياً شاملا.

يضاف إلى ذلك أنه حتى مع افتراض تمتع مخرج معين بالاستعدادين المذكورين، الفنى والصحفى، على سبيل الاستثناء، فالمفضل فى رأينا أن يقتصر عمل هذا المخرج على الصفحات من النوع الأول، لسببين مهمين، أولهما : ألا نثقل كاهله بعدد كبير من الصفحات، حتى يتفرغ لإبداع أفكار أو أساليب إخراجية جديدة فى كل صفحة، وثانيهما : شيوع الاستعداد الصحفى بين عدد كبير من ممارسى الاخراج بصفة عامة، مع ندرة الاستعداد الفنى بينهم، ومن هنا وجبت ضرورة الاستفادة من أصحاب الاستعداد الأخير، لإنتاج صفحات ابداعية من حيث الشكل.

هذا عن الاستعداد اللازم للمخرج، وفقاً لطبيعة محتوى الصفحة، التى يقوم بإخراجها، فى ضوء سياسة الصحيفة، فهل هناك

أنواع أخرى من الاستعداد الاخراجى؟، إن هذا يقتضينا أن نبحث فى الحالات الاخراجية المختلفة داخل المؤسسة الصحفية، ومن هذه الحالات مثلا، أن العادة قد جرت فى الصحف اليومية بالذات، على أن تصدر فى عدة طبعات كل يوم، على أساس أن تلحق الصحيفة بآخر تطورات الأحداث المهمة، وأن تنشرها فى كل طبعة تالية، علاوة على تخصيص كل طبعة لسكان إقليم جغرافى معين داخل البلاد.

بالنسبة للهدف الأخير من إصدار الطبعات المتعددة، فقد لا يحتاج إلى استعداد خاص لدى المخرج، إذ تكون من الأمور المعروفة مقدماً، الأخبار التى سوف تنشر فى كل طبعة من الطبعات الثلاث، فى الأحوال العادية، وتقتصر مهمة «المخرج الساهر» لتنفيذ تعديلات كل طبعة، على حذف أخبار، وإحلال أخرى مكانها، وهى فى المقام الأول مهمة المخرج المنفذ، عندما يكلف بالسهر فى الطبعات المتأخرة.

وتبقى المشكلة إذن فى الهدف الأول من تعدد الطبعات، فالتطورات المهمة والخطيرة من الأحداث الجارية، كالحروب والانقلابات ...الخ، هى أساساً من نوع الأخبار المفاجئة غير المتوقعة، وقد يستلزم الاهتمام بنشرها فى أماكن بارزة من الصفحة الأولى، وبمساحات كبيرة أحياناً، إجراء تعديل تام لأسلوب إخراج الصفحة، وقد يمتد هذا التعديل إلى بعض الصفحات الداخلية، التى تساعد فى استيعاب التفصيلات المتصلة بالموضوع.

ولكى يتم هذا العمل على نحو يتمتع بمستوى ابداعى معين، وخال من الأخطاء والعيوب الاخراجية، لابد أن يتوافر فى «المخرج الساهر» استعداد يحتوى قدرة خاصة لديه تسمى «المرونة» (أنظر : المبحث الثالث من الفصل السادس)، والتى تتيح له - ضمن ما تتيح - أن يجرى تعديلات جذرية شاملة فى أسلوب اخراج الصفحة، وفى وقت ضيق نسبياً، وهو مالا يتوافر فى كل مخرجى الصحيفة.

وبصرف النظر عن أنواع القدرات الكامنة فى استعداد المخرج، أو فلنقل استعداداته، فالسؤال الملح الآن : هل لدى جميع

المخرجين استعداد ما؟، والرد على هذا السؤال «ينبغى» أن يكون بالإيجاب، ولكن وضع المؤسسات الصحفية المصرية، لا يجيب بالنفى، ولكن على الأقل يقلل من درجة التأكد من هذا الإيجاب.

فهناك مقولة شائعة، وإن كانت غير صحيحة قطعاً، بأن الاخراج الصحفى هو عمل من لا عمل له بسائر أقسام الصحيفة، أو بعبارة أخرى : إن فاقدى الاستعداد الصحفى، الذين لم يثبتوا وجودهم بالأقسام التحريرية للصحيفة، يقبلون على العمل بالاخراج، وربما يكون الداعى لانتشار هذه المقولة، فى رأينا، عاملين مهمين، أولهما : تسلل بعض العناصر غير القادرة على العمل بالإخراج، إلى هذا القسم الحيوى، وذلك فى سنوات سابقة مضت، ورغم أن أغلبهم لم يعد له وجود الآن فى هذه الصحف، فإن مجرد تسللهم إلى الاخراج، كان يؤكد هذه المقولة.

وثانيهما : غلبة الطابع النمطى التقليدى غير المبدع، على إخراج كثير من الصفحات بأغلب الصحف المصرية، ولسنوات طويلة أيضاً، مما ساعد على ترسيخ الاعتقاد، بأن هذا الطابع هو قمة الاخراج الصحفى، فى وقت لم تكن للكفاءات مكانتها الملحوظة والمتميزة.

ورغم أن هذين العاملين، يدخلان فى عداد التاريخ القريب للصحف المصرية، فقد استمر الاعتقاد بان الاخراج هو عمل الفاشلين، وتأكدت المقولة بأن الصحفى الناجح هو المحرر فقط، حتى جاء عقد السبعينات، وبدأ الاهتمام النوعى بالشكل يزداد شيئاً فشيئاً، وبخاصة مع دخول بعض العناصر الشابة ميدان الاخراج، ثم تبلور هذا الاهتمام أكثر وأكثر بدخول الصحف المصرية مرحلة الأوفست فى الثمانينيات، ولم يحل هذا التحسن النسبى فى مستوى اخراج الصحف المصرية، ولا التحسن فيمن يقومون به، دون استمرار الأفكار الشائعة ذاتها عن العمل الاخراجى.

والنتيجة الطبيعية لكل ذلك، أن من يجد فى نفسه الاستعداد الصحفى أو حتى الفنى، فإنه يلجأ إلى أحد الأقسام التحريـريـة للعمل

بها، إما اقتناعاً بالمقولة المذكورة، أو بحثاً عن الشهرة والمجد، المفقودين فى العمل بالاخراج، أو للسببين معاً.

وفى المقابل فإن الصحيفة تقبل كل من يعرض نفسه للعمل بالاخراج، لأنها ربما لا تجد غيره، وبالتالى فهى لا تبحث ما إذا كان لديه أى استعداد لهذا العمل الدقيق والصعب، كل ما فى الأمر أنها تدربه وتجربه فترة من الوقت، لاختباره، وأغلب المتقدمين ينجحون فى هذا الاختبار، لأنهم ببساطة يعملون بالأساليب الشائعة فى الاخراج، والخالية من الابداع، ولكنها مع ذلك تروق للقائمين على اختيار الجدد، إذ يعتقدون أن اتباع هذه الأساليب دليل على النجاح والنبوغ.

هذا من جانب الصحف، والمسئولين عن اخراجها، أما من جانب المتقدمين للعمل فعلا فى الاخراج، فيمكن القول إن الظروف الاقتصادية الصعبة، للمواطن المصرى عموماً، وخريجى الجامعات منهم خصوصاً، تدفع شباباً كثيرين إلى قبول الانضمام إلى أى عمل، طالما كانت فرصة الارتزاق من ورائه مضمونة، وقد عانت الصحف الأمرين فى هذا الخصوص، فبعض خريجى كلية الاعلام وأقسامه، لم يجدوا فرصة للعمل، ولا حتى للتدريب، فى أى من الأقسام التحريرية المرموقة، ولكنهم يسمعون أن قسم الاخراج يحتاج إلى شبان جدد، فيتقدمون للعمل فيه، دون أن يكلفوا أنفسهم مشقة أن يسألوا ذواتهم : هل لدينا الاستعداد الملائم، لأداء هذا العمل؟.

وربما يثير ذلك مسألة تعليمية على درجة كبيرة من الأهمية، حول جدوى قبول أعداد كبيرة من الطلاب، فى أقسام الاعلام المختلفة، تنوء المؤسسات الاعلامية - ومنها الصحفية - عن استيعابهم جميعاً، الوضع الذى يؤدى بالضرورة إلى قبول بعضهم العمل فى أى مجال من المجالات الصحفية، كالاخراج، بصرف النظر عن مدى استعدادهم للعمل فيه.

ويدافع بعض الأفراد عن هذا الوضع الشائك، بكافة جوانبه، بقولهم : إن كل شىء يمكن تعلمه بالتدريج ومع الوقت، بما فيه الاخراج، ولكن الرد على ذلك ببساطة، هو أن تعلم المهارة والتدريب

عليها، لا يمكن أن يصادفهما النجاح، مالم يجدا التربة الصالحة للنمو، وهى وجود الاستعداد، وأن التعلم فى غيبة الاستعداد، هو كالحرث فى البحر.

ولو تخيلنا على سبيل المثال، أن شخصاً ما أراد أن يصبح مطرباً معروفاً، أو رساماً شهيراً، فالتحق ببعض المعاهد الفنية، ليتعلم الغناء أو الرسم، دون أن يكون لديه الاستعداد للغناء، كموسيقية الأذن أو جمال الصوت أو سلامة النطق، أو دون أن يكون لديه الاستعداد للرسم، كحب الطبيعة واحترام الجمال، وتقدير النسب، فكيف بهذا الشخص - مهما تعلم - أن يصير مطرباً أو رساماً؟.

إن هذا بلاشك، ما دفع المعاهد الفنية فى مصر، كالسينما والفنون المسرحية والموسيقى العربية والباليه والنقد الفنى ... ألخ، إلى قبول حاملى الثانوية العامة، بعد اجتياز اختبارات فنية معينة، تقيس فى كل طالب متقدم، ما إذا كان لديه الاستعداد الملائم للالتحاق بكل من هذه المعاهد، الأمر الذى لا تجرؤ عليه فى الوقت الراهن أية جهة أكاديمية تقوم بتدريس الاعلام أو الصحافة.

وإلى جانب كل ما سبق، فلا تزال الوساطة فى التعيين بالصحف، للأقارب أو المعارف أو أبناء ذوى النفوذ، تحتل مكانة ما فى الوسط الصحفى المصرى، ولا نشك فى أن هذه المسألة تقتل الاستعداد للابداع الاخراجى، عند من يشهدون تنامى هذه الظاهرة، دون أن يستطيعوا منعها، ولا أن يتمكنوا من استثمار استعدادهم بقسم الاخراج.

وهكذا .. فإن الموهبة يمكن طمسها أو القضاء عليها، كما يقول عيسوى، بسبب بعض العوامل، كانخفاض مستوى التحصيل الدراسى والحرمان الاقتصادى والعجز المالى ونقص الدافعية وانعدام القيم، التى تدفع الفرد نحو مزيد من الارتفاع بمستوى المهنة(١١).

---

(١١) عيسوى، سيكولوجية الابداع، مرجع سابق، ص ٦٩.

المبحث الثانى : التعلم learning

ومن حيث انتهينا فى المبحث السابق، نبدأ هذا المبحث، عن دور التعلم فى الابداع الاخراجى الصحفى فى مصر، لقد أثبت عيسوى أن انخفاض مستوى التحصيل الدراسى، يؤدى إلى طمس الاستعداد (الموهبة) والقضاء عليها(١)، وإذا كان الاستعداد يشمل عدداً من القدرات، الصالحة للابداع فى مجال معين، فإن قياس حجم كل قدرة وعمقها، على علاقة وثيقة بتعلم الشخص صاحب الاستعداد، كما يقول المليجى (١٩٨٥)، إذ يرى أن مقياس الاستعداد، يقيس ما يستطيع الفرد أن يتعلمه لأداء عمل ما فى المستقبل، فى حين أن مقاييس التحصيل تقيس ما تعلمه الفرد فعلا فى الماضى، حتى يتمكن من أداء هذا العمل(٢).

ولما كانت دراستنا تدور حول مخرجى الصحف المصرية، المفترض أن لديهم الاستعداد للعمل الاخراجى بجوانبه المختلفة، والمفترض أنهم درسوا أسس هذا الفن وقواعده، فقد كان لزاماً علينا أن نقصر المبحث الخاص بالتعلم، على مقاييس التحصيل الابداعية، من واقع ما يتلقاه الطالب المصرى فى الجامعات المصرية، من دروس نظرية وعملية فى الاخراج، تؤهله ليشغل وظيفة المخرج الصحفى.

وليست أهمية التعلم فى تنمية الابداع الاخراجى وتطويره وليدة اليوم، فقد سبق لجيلفورد (١٩٥٩)، أن أشار إلى أن جميع الصفات النفسية - ومن بينها الابداع - تعود جزئياً إلى الوراثة، التى تضع حدوداً للنمو العقلى، ثم إلى البيئة، التى من شأنها تفتيح القدرات، والسماح لها بالازدهار، لكنه فى الوقت نفسه يؤكد، أنه نادراً ما يصل الانسان إلى نهاية الحدود، التى ترسمها له وراثته، وبالتالى فالمجال فسيح - فى رأيه - أمام العملية التعليمية، لمزيد من العمل والتحسين والزيادة(٣).

---

(١) المرجع السابق.

(٢) المليجى، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

(٣) Guilford, Traits of Creativity, In : H.H.Anderson (ed.), Creativity and its Cultivation, (New York:Harper,p.p.142-143)

ويظن بعض الناس أن المهارات العقلية المختلفة، يمكن اكتسابها بالتدريب والممارسة، وأن دور التعلم فى هذا المجال جد محدود، ويستدل هؤلاء على ظنهم هذا، بأن تاريخ الفن فى العالم يشهد أن كبار مبدعيه لم يدرسوا الفن من الناحية الأكاديمية، ولكنهم اقتصروا على التدريب عليه وممارسته(٤). ويشير آخرون إلى أن عباقرة العالم فى مختلف المجالات كانوا فاشلين، بمقاييس التحصيل الدراسى، ومع ذلك صاروا عباقرة(٥). وقريب من هذا إنكار علماء النفس المحدثين للعلاقة الارتباطية بين الابداع والذكاء، إذ يرتبط المتغير الأخير عادة بالتحصيل الدراسى، فى حين يعتمد الابداع على قدرات أخرى، مع نسبة متوسطة من الذكاء(٦). وتشير كل هذه الآراء - وغيرها - إلى ضعف أهمية التعلم فى تنمية الابداع.

فى البداية يجب أن نشير إلى أننا - وغيرنا - نستخدم مصطلح (تنمية الابداع)، ونحاول ربطه بالتعلم، ومعنى ذلك أن الابداع يوجد أولا قبل التعلم، متمثلا فى الاستعداد لنشاط ابداعى ما، وأن التعليم يتعهد الاستعداد الابداعى الموجود أصلا بالرعاية، وفى هذا إشارة واضحة إلى ضرورة توافر الاستعداد.

وإذا جاز لنا استخدام التشبيهات، فالابداع كالنبات، لابد أن توجد البذرة الصالحة فى التربة المناسبة أولا، وهذا هو الاستعداد، أما نمو البذرة إلى نبتة ذات جذور قوية، وهى العملية اللازمة لنمو النبات، فتمثل دور التعلم، المبنى على توافر الاستعداد، والتى نحققها برى البذرة بالمياه بانتظام، فإذا ما ظهرت النبتة فوق سطح التربة، بعد النبتة وليس قبلها، فإنها تحتاج إلى تهوية مناسبة، وهذا هو دور الخبرة العملية فى تدعيم التعلم المبنى على الاستعداد، وكما يلزم لنمو النبات نموا كاملا، استمرار الرى مع التهوية، كذلك فإن المواظبة على «التعلم المستمر» مع التدريب والممارسة، هو الضمان الوحيد لنمو النبات على نحو نرتضيه، وإزهاره وإثماره.

---

(٤) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٦٢.

(٥) Weisburg, op. cit., p. 23.

(٦) عبدالحليم محمود، مرجع سابق، ص ٣٥.

أما الأقوال التى رددها بعض من ذكرنا، فربما تكون واقعاً تاريخياً ملموساً، أن كبار المبدعين فى العالم لم يتعلموا الابداع فى مجالاتهم، بل كانوا فاشلين فى دراساتهم، ولكنها فى الوقت نفسه، تتنافى مع واقع المجتمعات الحديثة، ذات العلاقات المتشابكة والمعقدة، وصاحبة الثورة فى المعلومات والتخصصات الفسيحة العميقة اللامتناهية. ويمكن القول بصفة عامة إن التعلم فى هذه الظروف يوفر الوقت والجهد، اللذين ينفقهما الفرد فى المعرفة، التى يستمدها من حقل الممارسة، فلم تعد العلوم الحديثة - وكذلك الفنون - مجالا مفتوحاً للمحاولة والخطأ، كما كان الأمر فى الماضى، وإلا لضيع الانسان عمره كله فى معرفة ما يمكن له الوقوف عليه، من الاطلاع على عدد من الكتب مثلا.

ففى بحثنا هذا على سبيل المثال، لقد استعنا بعدد كبير من الدراسات السابقة عن الابداع، حتى نستطيع بلورة مشكلة البحث، ووضع التساؤلات، واختيار العينات ... ألخ، فهل كان لزاماً علينا أن نجرى بأنفسنا الدراسات والتجارب، التى أجراها الباحثون السابقون؟، لو كنا فعلناها لأدركتنا الشيخوخة، قبل أن نكمل هذا البحث، أما القراءة - كإحدى أهم وسائل اكتساب المعرفة - فقد وفرت علينا ذلك كله، عندما قدمت لنا نتائج هذه الدراسات والتجارب جاهزة، لتكوين معرفة نظرية شاملة حول موضوع البحث.

إذن فإن التعلم، أو كما يسمى أحياناً «اكتساب المعرفة النظرية» ضرورة ملحة فى كل مجالات الحياة، لأنه يقدم لنا خلاصة الخبرات والتجارب السابقة، لكى نضيف عليها من واقع ممارستنا وخبرتنا، هذا بفرض وجود الاستعداد فى داخلنا، لأداء عمل من الأعمال، وقد بلغ من أهمية التعلم، أنه صارت هناك معرفة نظرية متعمقة، حتى فى الهوايات التى يمارسها الانسان، فوجدنا كتباً ومجلات متخصصة تعلم الهواة صيد السمك أو تربية الحمام أو التصوير الفوتوغرافى ... ألخ، فما بالنا بالأعمال التى يمتهنها الانسان؟.

ولعله من الطريف والمناسب هنا أن نعرض لنتائج إحدى الدراسات المهمة والممتعة، التى تطلق العنان لأهمية التعلم فى تنمية النشاط الابداعى، فقد حاول ويليام تشيس وهربرت سيمون W.Chase & H.Simon (١٩٧٣) تقدير كمية المعلومات التى لابد أن يحصلها لاعب الشطرنج، لكى يصبح ماهراً ومن أصحاب البطولات، وقد أشار الباحثان - بعد اختبارات وتجارب - إلى أن اللاعب الماهر يحصل عادة على ما يقرب من خمسين ألف خطة، تعتمد كل منها على أربع قطع أو خمس، فإذا تعلم خطتين فقط فى الساعة، فإنه يلزمه لذلك أن يقضى من ٢٥ إلى ٣٥ ألف ساعة على الأقل لتحصيل هذه الخطط(٧).

هذا عن لعبة الشطرنج كهواية، والتى ربما يحترفها بعض اللاعبين، فماذا عن تعلم الاخراج الصحفى فى المرحلة الجامعية؟ .. يشير تورانس (١٩٦٢) إلى أن تنمية النشاط والتفكير الابداعيين فى التعليم الجامعى، مبنية على ما يحدث فى التعليم المدرسى المبكر، صحيح أن بعض العلوم والفنون لا تدرس إلا فى الجامعات (ومنها الاخراج)، «إلا أن المدرسة تلعب دوراً بالغ الأثر فى إثارة طاقات الابداع الكامنة لدى أطفال المدارس»(٨)، ويعدد جيلفورد (١٩٥٩) سمات الطفل المبدع، وأهمها التذمر، الذى يجعل الطفل يشك، ويجادل مدرسيه، والاستعلاء الذى ينظر من خلاله إلى الآخرين، وهو كذلك يشعر بذاتيته وفرديته، مع ميل واضح إلى التجربة(٩)، فهل يساعد نظام التعليم المصرى فى المدارس، على إثارة طاقات الابداع الكامنة لدى التلاميذ؟.

إن استعراض الحدين الأدنى والأقصى لأعمار مخرجى الصحف المصرية، يشير إلى أنهم تعلموا فى المدارس التقليدية الرسمية، سواء

---

(٧) W.Chase, and H.Simon, Perception in Chess, Cognitive Psychology, 4, 1973, p.p. 55, 56.

(٨) Whitehead, op. cit., p. 384.

(٩) عبدالرحمن عيسوى، تطوير التعليم الجامعى العربى، (الاسكندرية : منشأة المعارف، د.ت)، ص ١١.

كانت حكومية أو أهلية. فأقل الأعمار بينهم الآن ثلاثون عاماً تقريباً، أي أن أصغرهم قد دخل المدرسة الابتدائية وتخرج فيها خلال عقد الستينيات، والذى لم تكن قد نشأت فيه بعد المدارس التقدمية غير الرسمية، والتى تمثلها فى مصر المدارس التجريبية(١٠). ويؤكد وايتهيد (١٩٧٥) على أن النمط الأخير من المدارس يركز على الأنشطة الابداعية، والتعليم الذى يعتمد على المبادرة الذاتية والاكتشاف، فى حين يركز النمط الأول من المدارس (التقليدية الرسمية) على الأسلوب الذى يحقق التعليم باعتباره تلقيناً، وليس الفن الخالص، وكذلك يمارس فيه الأسلوب التسلطى فى التعليم(١١).

ومع أنه لا يوجد فى الخارج حتى الآن أى دليل على إضرار التعليم التقليدى الرسمى بالابداع، ولكن ربما يكون أصل هذه النظرية مستمداً من الخبرات الطفولية البائسة، لعدد من كبار المبدعين(١٢)، علاوة على نتائج بعض الدراسات الميدانية الصغيرة، مثل دراسة هادون وليتون Haddon & Lytton (١٩٦٨)، واللذين وجدا أن الأطفال الانجليز (فى سن الحادية عشرة) والمتميزين فى التفكير الافتراقى، هم من خريجى المدارس التقدمية غير الرسمية(١٣). أما التفسير المعقول لهذه النظرية، فكان تورانس (١٩٦٤) قد قدمه، ويتلخص فى أن المدرسة التقليدية تنتقص من قدر الأفكار التى يقدمها التلاميذ، وأنها وضعت معايير النجاح والتفوق، بحيث تتمشى مع التلميذ المتوسط، وفى هذا ما يقتل المواهب والقدرات الابداعية، ويثبط مهمة المبدع، الذى يتصف بالفردية والتميز(١٤).

والسؤال الآن : هل يختلف الوضع فى الجامعات المصرية - وكذا العربية - عن وضع العملية التعليمية بالمدارس؟ .... «إن إلحاح المدرسين على الحفظ والإعادة والتكرار يقتل المواهب ويخمد

(١٠) المرجع السابق.
(١١) Whitehead, op. cit., p. 385.
(١٢) Weisburg, op. cit., p. 23.
(١٣) Wolfgang Luthe, op. cit., p. 76.
(١٤) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٦٨.

الابداع»(١٥). ويشير نظام «الكتاب المقرر» على الطلاب، فى ظل الأعداد الكبيرة داخل المدرجات، لطلاب لم يلتحق أغلبهم بهذا التخصص الجامعى أو ذاك وفقاً لرغباتهم، يشير ذلك كله - فى رأينا - إلى أن التعليم الجامعى فى الدول النامية بوجه عام، هو امتداد غير معلن للدراسة الثانوية.

ولنركز الآن على عملية تعليم الاخراج الصحفى والتدريب عليه بالجامعات المصرية، لقد نشأت دراسة الصحافة بوجه عام سنة ١٩٣٩، عندما بدأ معهد التحرير والترجمة والصحافة (التابع لكلية الآداب بجامعة القاهرة) يقبل الطلاب الحاصلين على ليسانس الآداب، لمنحهم دبلوم متخصص، وفى عام ١٩٥٨ افتتح قسم للصحافة بالكلية نفسها، لقبول الطلاب الحاصلين على الثانوية العامة، وذلك لمنحهم درجة الليسانس فى الصحافة، ومع أن المعهد لم يكن يدرس الاخراج لطلابه، فإن القسم كان يطرح مقرر الاخراج الصحفى مرة واحدة طوال السنوات الأربع للدراسة، أو لنقل طوال السنوات الثلاث، على أساس أن السنة الأولى بكلية الآداب - فى ذلك الوقت - كانت دراسة عامة، دون تخصص فى أى من أقسام الكلية.

وعندما أنشىء معهد الاعلام (١٩٧٠)، لمنح الدبلومات المتخصصة أولا، ثم لمنح درجة البكالوريوس، التى بدأت لأول مرة بتخريج دفعة ١٩٧٥، كان الاخراج الصحفى يدرس فى مقررين، أحدهما فى السنة الثالثة، التى يبدأ فيها التخصص فى الأقسام المختلفة(*)، ويسمى (فنون طباعية)، والآخر فى السنة الرابعة، بمقرر (الاخراج الصحفى)، وقد شهدت اللائحة الأولى للمعهد - صار كلية ابتداء من ١٩٧٤ - بعض المقررات المساعدة للاخراج، كالحاسب الآلى والفنون التشكيلية والتصوير، والأهم من ذلك كله أنه صدرت صحيفة «صوت الجامعة» الأسبوعية، والتى تدرب فيها طلاب قسم الصحافة - ضمن ما تدربوا عليه - على إخراج صفحاتها بأنفسهم، ولنا عودة لدور هذه الصحيفة فى تعلم الاخراج بعد قليل.

---

(١٥) عيسوى، سيكولوجية الابداع، مرجع سابق، ص ١٨٣.

(*) أقسام الكلية الثلاثة هى : الصحافة، الاذاعة، العلاقات العامة والاعلان.

وفى عام ١٩٨٤ بدأ تطبيق اللائحة الثالثة فى كلية الاعلام، وكانت أهم ملامحها، أن يدرس طلاب الفرقة الثالثة (قسم الصحافة) مواد صحفية عامة، كان من بينها مقرران إخراجيان، هما : (الطباعة والتصوير الصحفى) و(مبادىء الاخراج الصحفى)، ثم يخير الطالب فى الفرقة الرابعة بين مجموعتين من المقررات، وفقاً لرغبته واستعداده، وهما : مقررات التحرير الصحفى، ثم مقررات الاخراج الصحفى، وعدد هذه الأخيرة ثلاث : (إخراج الجريدة)، (إخراج المجلة)، (أسس التصميم)، ومع أن «صوت الجامعة» كانت قد توقفت عن الصدور المنتظم فى ابريل ١٩٧٦، فقد تلقى طلاب الاخراج تدريبات مكثفة داخل قاعات المحاضرات.

وعندما ألغى هذا النظام فى اللائحة الرابعة، والمعمول بها حتى الآن (١٩٩١)، صارت المقررات الاخراجية اثنين : أولهما يدرس فى الفرقة الثالثة (الطباعة والاخراج الصحفى)، والآخر فى الفرقة الرابعة (الاخراج الصحفى)، وعادت «صوت الجامعة» إلى الصدور وإن كانت بغير انتظام، لكن بدىء فى إجراء تدريب رسمى لطلاب القسم بالمؤسسات الصحفية المختلفة طوال العامين الدراسيين الثالث والرابع، على كافة الأعمال الصحفية، بما فيها الاخراج.

وخلال هذه الفترة كلها، أنشئت أقسام ببعض الكليات، لدراسة الصحافة والاعلام، بدأت بقسم الاعلام فى جامعة الأزهر (١٩٧٧)، ثم قسم الصحافة بجامعة أسيوط - فرع سوهاج - (١٩٧٩)، ثم قسم الاعلام بجامعة الزقازيق (١٩٨٢)، وأخيراً شعبة الاعلام فى جامعة الاسكندرية (١٩٨٤)، وكان الاخراج يدخل دائماً فى لوائح هذه الأقسام، بمعدل مقرر واحد فى إحدى سنوات الدراسة.

والملاحظ أن ثمة فروق عديدة ومتباينة فى تدريس الاخراج، بين جامعة القاهرة من جانب، والجامعات المشار إليها من جانب آخر، وأهم هذه الفروق :

(١) زيادة عدد الساعات التدريسية لمقررات الاخراج فى جامعة القاهرة عن الجامعات الأخرى، من خلال تعدد المقررات الاخراجية

بالجامعة الأم، وكذلك تخصيص عدد أكبر من الساعات للتدريبات العملية داخل قاعات المحاضرات، وقد لاحظنا هذا الفرق، سواء فى أثناء تطبيق نظام التشعيب فى كلية الاعلام، أو قبله أو بعده، وحتى الآن.

(٢) كان تطبيق نظام التشعيب فى جامعة القاهرة، بين التحرير والاخراج، إدراكاً من كلية الاعلام لأهمية الاستعداد فى تأهيل الصحفيين، وارتباطه بالعملية التعليمية قلباً وقالباً، ورغم إلغاء هذا النظام بعد أربع سنوات من تطبيقه، فإن جامعة أخرى من التى ضمت أقساماً للاعلام أو الصحافة، لم تفكر فى تطبيقه مطلقاً.

(٣) حرص جامعة القاهرة على توفير عدد من أعضاء هيئة التدريس، المتخصصين فى الاخراج بجوانبه المختلفة، منذ أن كانت الصحافة ممثلة فى قسم صغير بكلية الآداب، صحيح أن توجيه المعيدين إلى اختيار هذا التخصص فى دراساتهم العليا، قد بنى على أساس ما توفر لديهم من استعداد، إلا أن مجرد توجيه الأساتذة الكبار لتلامذتهم، يدل على وعى بأهمية الاخراج فى الدراسات الصحفية الحديثة، ودوره المهم فى تعليم صحفيى المستقبل.

ورغم ندرة أعضاء هيئة التدريس المتخصصين فى الاخراج بجامعة القاهرة، فهم على الأقل أكثر عدداً من ذويهم بالجامعات الأخرى، بل إن بعض الأقسام الجديدة قد خلت تماماً من المتخصصين فى تدريس هذا الفن، وكان طبيعياً أن يبلغ اهتمام جامعة القاهرة أوجه عند تطبيق نظام التشعيب المذكور، والذى أتاح تخرج عدد من الطلاب، الذين درسوا الاخراج الصحفى بعمق وكثافة، مما مهد لهم الطريق نحو استكمال دراساتهم العليا فى التخصص نفسه، «إن فهم طبيعة المهارة المراد تعلمها، هو أهم خطوة للمعلم والطالب على السواء، نحو إتقان هذه المهارة»(١٦).

(٤) اعتماد الجامعات الأخرى على أعضاء هيئة التدريس، غير المتخصصين فى الاخراج، للقيام بتدريس مقرراته، أو الاعتماد على

---

(١٦) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٤١.

بعض المخرجين الصحفيين المحترفين، لأداء ذلك العمل، والذين رغم تفوقهم وامتيازهم، كل فى صحيفته، فإن قدرتهم على التدريس الجامعى لا تزال غير مؤكدة، ووصل الحال بإحدى الجامعات الاقليمية، إلى أن أوكلت هذه المهمة الدقيقة لطبيب بشرى، لمجرد أنه يهوى الصحافة!، ورغم استعانة جامعة القاهرة ببعض المخرجين فى مقرراتها الاخراجية، فقد تم ذلك فى أضيق الحدود، وفى ظروف استثنائية طارئة، وفى إطار التدريب العملى، وليس فى المحاضرات النظرية.

(ه) وكان صدور «صوت الجامعة» كصحيفة معملية تدريبية لطلاب جامعة القاهرة ممن يدرسون الصحافة، علامة صحية على ربط التعلم النظرى للاخراج بممارساته، وقد استعانت الصحيفة فى أشهر صدورها الأولى ببعض المخرجين المحترفين، ثم بدأت الاستعانة ببعض الطلاب، الذين أشرف عليهم بعض المعيدين والمدرسين المساعدين، المتخصصين فى الاخراج.

وعلى الرغم من صدور صحف مماثلة ببعض الجامعات، فإن أسلوب العمل، ومستوى الاخراج فى هذه الصحف، وحجم الاستعانة بالطلاب فى عملية الاخراج، لم يكن يرقى إلى ما وصلت إليه «صوت الجامعة»، ولاسيما فى اصدارها الأول (١٩٧٢-١٩٧٦)، إذ كان للطلاب وحدهم جميع الأعمال الصحفية، ومن بينها الاخراج، من الألف إلى الياء، وربما نتحدث عن هذه التجربة الرائدة بمزيد من التفصيل فى بحث قادم بإذن الله.

وقد أثرت هذه الفروق الخمسة الرئيسية على مستوى الخريجين، بين جامعة القاهرة والجامعات الأخرى، فقد بات واضحاً التباين الهائل بين الطائفتين من الخريجين، سواء على المستوى النظرى أو العملى، مما يتضح بشكل لا يحتمل النقاش، من تعيين مخرج واحد بالمؤسسات الصحفية من خريجى هذه الجامعات، مقابل كل عشرة مخرجين، من خريجى جامعة القاهرة، يضاف إلى ذلك ما نلاحظه بأنفسنا فى كل عام دراسى، عندما نقارن المستوى الاخراجى لهؤلاء وهؤلاء، من محاضرات الاخراج فى السنة التمهيديـــة

للماجستير، والتى تضم هؤلاء الخريجين جميعاً، حتى لقد ظهر رأى لأحد أساتذة الاخراج المخضرمين بجامعة القاهرة(*) بضرورة الفصل بين هؤلاء وهؤلاء، فى المحاضرات والامتحانات، بل وبضرورة الفصل بين خريجى شعبة التحرير وخريجى شعبة الاخراج بالجامعة نفسها، وقد تم له بالفعل ما أراد، وذلك فى العام الدراسى ٨٩-١٩٩٠.

ولعل هذا كله يعطينا مؤشراً واضحاً، نحو أهمية تعلم الاخراج الصحفى، فى تحديد مستوى المخرج، وإظهار طاقاته الابداعية الكامنة، هذا مع غض الطرف عن ظروف التعيين بالمؤسسات الصحفية وملابساته ومعاييره، فالتعلم ينمى الاستعداد - إذا وجد - ويطوره، وهو يعطى المعرفة النظرية الكاملة حول مجال التخصص وفى إطاره، علاوة على أنه بالتدريب العملى، الذى يتلقاه الطالب فى أثناء دراسته الجامعية، يتوفر له الحد الأدنى من الخبرة، التى يصقلها ويعمقها فى أثناء عمله بالصحيفة بعد التخرج.

إلا أن ملاحظة أخرى جديرة بالاهتمام فى هذا المقام، وهى أن اهتمام جامعة القاهرة بتدريس الاخراج نظرياً وعملياً، لا يزال ينقصه عامل مؤثر، لعله ينقص تدريس الفنون الصحفية الأخرى، لا بل هو ينقص كذلك تدريس المقررات بجميع الكليات فى كل الجامعات، ألا وهو الأسلوب المتبع فى التدريس، على المستويين النظرى والعملى، حتى يمكن تنمية الشخصية المبدعة لدى الطالب.

ومن ذلك مثلا : وجوب احترام الأفكار الغريبة والمثيرة وغير العادية للطلاب، تشجيع المواقف الإثارية والفاعليات المبدعة لديهم، توفير الفرص لتطبيق المهارات فى التفكير المبدع، ومكافأة الأصالة والتجديد عند الطلاب، وتشجيع النقد والتقويم وفتح الباب للحوار الحر البناء والمناقشات الجريئة(١٧)، ونحن نرى أن الاخراج الصحفى هو أحوج التخصصات الصحفية والاعلامية إلى توفير هذه السمات الضرورية فى أسلوب التدريس، باعتباره عملية ابداعية فى

(*) هو الأستاذ الدكتور أحمد حسين الصاوى.

(١٧) المرجع السابق، ص ٦٣.

المقام الأول.

إن التربية الحديثة، حتى فى الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتى، لا تزال محكومة بنظريات بافلوف وثورنديك وسكنر وهل، ولكن الناس ليسوا كلاباً أو قططاً أو فئراناً أو حمائم، باستثناء قلائل، فقد وهب الله الانسان دماغاً رائعاً، وقد آن الأوان للعمليات التعليمية، أن تسمح للمعلم بالإفادة من هذه الأداة البارعة، كما آن الأوان لاعتبار أدمغة الطلاب، أثمن رأسمال للأمة.

المبحث الثالث : الخبرة expertise

ذكرنا فى المبحث السابق، أن دور التعلم فى تنمية الابداع الاخراجى، بالغ الأثر، عندما يتوفر فى الشخص المتعلم، الاستعداد الفطرى الموروث لممارسة العمل فى مجال معين، وذكرنا كذلك أن عملية التعلم هذه، تنشطر إلى قسمين، أولهما تحصيل المعرفة النظرية، كالإلمام بالأسس والقواعد والنظريات، وثانيهما ممارسة العمل الفعلى والتدريب عليه، تطبيقاً لما درسه الطالب من نظريات، والآن فقد حان الوقت للتوسع والتعمق فى الحديث عن الخبرة التى يكتسبها الانسان من الممارسة، والتى من المفترض أن تساعده على الانتاج الابداعى.

وليس معنى ذلك أن ممارسة الطالب الجامعى للشق العملى التطبيقى من دراسته الأكاديمية، تمثل عنصر الخبرة، باعتباره من عوامل الابداع، ولكننا رأينا أن هذا هو المدخل الطبيعى، لربط المبحث السابق بالحالى، وعلى أية حال فإن هذه الممارسة الجامعية، هى بلاشك جزء من الخبرة، التى يفترض أن يحصلها الفرد طوال حياته، من مجال معين.

وفى رأينا فإن الاختلاف الرئيسى بين الخبرتين، هذه التى يحصل عليها الطالب الجامعى داخل أروقة كليته أو معهده، وتلك التى يجنيها فى عمله بعد التخرج فى مجال معين، يكمن فى أربعة فروق رئيسية :

(١) عمر الشخص المبدع الذى يحصل الخبرة : فالخبرة الجامعية يتم تحصيلها - فى العادة - فى سن مبكرة، هى نفسها عمر الطالب الجامعى وقتها، فى حين يبدأ تحصيل الخبرة فى الحياة العملية فى سن أعلى، وترجع أهمية هذا الفارق، إلى ما ثبت من بعض الدراسات السابقة، من أن السن الصغيرة تتيح للشخص اكتساب مهارات معينة، ربما يعجز عنها، أو تقل قدرته عليها، كلما تقدم فى العمر(١)، ومثال ذلك القدرة على تعلم الموسيقى وممارستها، وتعلم اللغات الحية

---

(١) Weisburg, op. cit., p. 13.

والتحدث بها ... ألخ.

(٢) فترة تحصيل الخبرة : والتى تكون محددة فى أثناء الدراسة الجامعية، بعدد المقررات التى تشملها، وعدد الساعات التدريبية المخصصة لكل مقرر، فى حين تتميز خبرة الحياة العملية، بأنها مفتوحة وممتدة، ويمكن أن تشمل عمر الانسان كله، أو ما تبقى منه.

(٣) دافعية تحصيل الخبرة : فالدافع الذى يحكم الخبرة الجامعية، هو فى الأغلب الأعم الدافع نحو تحقيق النجاح بمعناه الوقتى الضيق، أى الحصول على أعلى الدرجات فى مقرر معين، فى حين تتعدد دوافع تحصيل خبرة الحياة العملية، فيكون أهمها - من وجهة نظرنا - الدافع الاقتصادى، لتحقيق التقدم فى العمل والترقى وكسب المال، وربما يكون الدافع الثانى تحقيق الذات، أو التفوق على الآخرين ... ألخ، ورغم أن الدافع الاقتصادى ربما يقف وراء تحصيل الخبرة الجامعية، فإن ذلك لا يتم بشكل مباشر، فقد يتمرس الطالب فى أثناء الدراسة، على أداء عمل ما، ثم تدفعه الظروف إلى الاشتغال فى عمل آخر بعد التخرج.

(٤) ظروف تحصيل الخبرة : فقد جرت العادة على أن تتم عملية تحصيل الخبرة الجامعية، فى ظروف اصطناعية مفتعلة، صنعها المدرس الجامعى، بعكس الخبرة المفتوحة فى الحياة العملية، بعد التخرج، والتى تمثل عمل الفرد فى موقف فعلى حقيقى، غير مفتعل، فالطالب الجامعى الذى يدرس الاخراج مثلا، ويتدرب من خلاله على عملية تصميم الماكيت، يدرك جيداً أنه لا يجلس فى صالة التحرير بإحدى الصحف، وأنه لا يوجد له رئيس سوف يكافئه أو يعاقبه على ما صنع، اللهم إلا المدرس نفسه، والذى يكتفى طبعاً باستهجان العمل أو الثناء عليه، دون أن تترتب على الاهمال فى الأداء مثلا، أية عواقب وخيمة.

وبالرغم من هذه الفروق كلها، فسوف نبحث فى نوعى الخبرة، ودور كل منهما فى تدعيم التفكير الابداعى وتنمية نشاط الشخص المبدع، وبخاصة فى مجال الاخراج الصحفى، الذى هو

موضوع هذه الدراسة.

لابد فى البداية أن نعي جيداً، أن اكتساب الخبرة بوجه عام، ولاسيما خبرة العمل، ليس وقفاً على ما يمارسه الشخص المبدع فى أثناء اشتغاله بمجال معين، بل ربما تتدخل عوامل كثيرة ومتشابكة، لتكوين خبرة لدى أحد الأفراد، خارج نطاق عمله الأساسى، إذ من الصعب أن نتصور أن خبرة المؤلف الموسيقى تنحصر فى عملية ممارسة التأليف مثلا، بل إن سماعه لمقطوعات غيره من المؤلفين، ولو بالصدفة المحضة، وقراءته عن اختراع آلة موسيقية جديدة فى إحدى الصحف، ومشاهدة أحد زملائه المؤلفين وهو يعمل، كل ذلك وغيره، يمكن أن يضيف شيئاً – ولو يسيراً – إلى خبرته الموسيقية.

ولعل الابداع فى مجال العلوم على وجه التحديد، يعطينا مثالا واضحاً على ما نقول، فلاشك أن قيام المخترع بتقديم فكرة علمية جديدة أو اختراع، لم تنشأ من فراغ، وإنما نتيجة القراءة والاطلاع فى مجال تخصصه، ومناقشاته مع زملائه، بل وتلامذته، بالإضافة إلى محاولاته الدؤوبة وتفكيره المستمر فى اختراعه هو. كل ذلك يشترك فى تكوين خبرة عريضة، تساعده على اتمام انجازه الابداعى فى أحسن صوره.

وحتى فى مجال الفنون، فإن تراكم الخبرات بالنسبة للمبدع، يساعده على تكوين إطار عام لإدراك الأعمال الفنية السابقة، على الأقل لكى لا يكررها فى ابداعه الجديد، أو لكى يستلهم منها فكرة جديدة ... وهكذا، ذلك على الرغم من أن كل فنان – عندما يحدثنا عن ابداعاته السابقة – ينسى أو يتناسى، أن يحدثنا عن قراءاته ومشاهداته وتأملاته(٢).

ولأن هذه الخبرات بمعناها المتسع، تدخل فى باب الثقافة، التى خصصنا لها المبحث الرابع من هذا الفصل، فقد اقتصرنا هنا على الخبرة بمعناها الضيق، ألا وهى : الممارسات العملية السابقة للشخص المبدع نفسه، سواء كانت فى إطار الدراسة الجامعية، أو فى الحياة

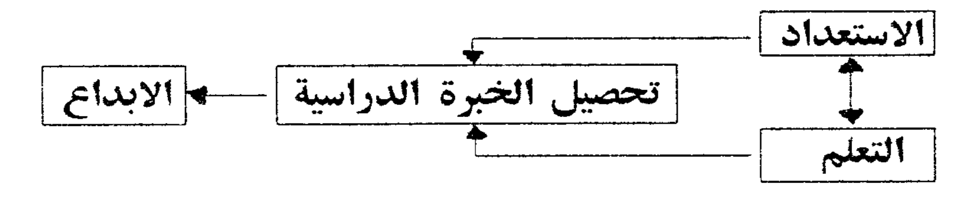
---

(٢) عبدالحليم، مرجع سابق، ص ص ١٠، ١١.

العملية بعد التخرج.

بالنسبة لمرحلة تحصيل الخبرة فى أثناء الدراسة الجامعية، فالمفترض أنها تتأثر بشكل مباشر، بكل من الاستعداد والتعلم، ذلك أن توفر الاستعداد لممارسة الاخراج الصحفى، يجعل الطالب الدارس للصحافة، مقبلا على أداء التدريب الاخراجى بحب وحماس، وليس كعملية «أداء واجب»، باذلا أقصى جهد له، لمحاولة التحسين والاجادة، كما أنه بلا وعى، يستبعد دافع تحقيق النجاح، واحراز أعلى الدرجات فى هذا المقرر أو ذاك، ويشغل نفسه بالتفكير فى أمور ممارسته الاخراجية، ويقومها أولا بأول، حتى فى غير الساعات المخصصة للتدريب، كما أنه كثيراً ما يتطوع لأداء تدريبات إخراجية إضافية، غير تلك التى كلفه مدرسه بها(٣).

وكذلك الحال بالنسبة للتعلم، إذ أن اتقان الطالب للمعرفة النظرية حول الاخراج الصحفى، مدفوعاً فى ذلك بتوفر الاستعداد أيضاً، يجعله دقيقاً فى تنفيذ منطوق التمرين الذى يكلف به، فى ضوء المعطيات الممنوحة له، وقريباً من تحقيق الصواب، والبعد عن الخطأ، فيما يتصل بالتمارين القائمة على قواعد وأسس علمية متعارف عليها، والملاحظ كذلك أنه يكون أقدر على تقويم تمارين زملائه، عندما يناقشها مدرسه مناقشة علنية، كما أنه يكون أسرع من غيره فى أداء التمارين المختلفة، دون تعجل، وهو أيضاً لا يحس بالتعب عند بذل الجهد، مع أنه يبذله فعلا(*)، وهو على العموم يشعر بالثقة فى النفس خلال التدريبات، أكثر من زملائه الأقل منه فى مستوى التحصيل.



---

(٣) من واقع خبرة الباحث فى تدريس الاخراج والتدريب عليه، طيلة أربع عشرة سنة بالجامعات المصرية والعربية.

(*) هناك فرق بين التعب، وبين الاحساس بالتعب، فعندما يرتفع مستوى المزيج الاستعدادى / التحصيلى، يقل الاحساس بالتعب، رغم بذل الجهد، والعكس صحيح.

ولما كانت الصفات الدقيقة السابقة، للطالب الحائز على مستوى عال، من مزيج الاستعداد والتعلم، فى أثناء ممارسته للتدريب، هى صفات أقرب إلى المثالية، وهو المطلوب تحقيقه، فإن نجاح قدرة الطالب على اكتساب الخبرة الاخراجية فى هذه المرحلة، يتوقف كذلك على قدرات المدرس نفسه، وأساليبه التدريبية المتميزة، وطريقة تعامله مع الطلاب، إذ يجب منذ البدء أن يكون متمتعاً بالخبرة الاخراجية العملية، ببساطة لأن فاقد الشىء لا يعطيه، وأن يكون فاهماً للأهداف العامة من التدريب، وصلتها بالمعلومات النظرية، وللأهداف الجزئية الخاصة لكل تمرين على حدة، وعليه أن يتدرج فى صعوبة التمارين من الأسهل إلى السهل إلى الصعب فالأصعب، وأن يشجع فى الطلاب الأفكار الاخراجية الغريبة والجريئة، ولو كانت غير ملائمة من وجهة نظره، وما دامت فى حدود المعطيات الممنوحة، كذلك أن يكون متفتحاً فى مناقشاته مع الطلاب، غير متعصب لرأى معين بشكل مسبق، وأن يميز بين الطالب المبدع وغير المبدع، على أسس موضوعية، غير ذاتية، وأن يعطى كل طالب مقابلا معادلا لاجتهاده أولا، ولإبداعه ثانياً، بشكل عادل ومتوازن(٤).

ومع ذلك كله، وحتى لو توفرت هذه الصفات فى مدرس الاخراج، ومع توافر كل من الاستعداد والتعلم لدى الطالب، فإن دور الخبرة العملية فى أثناء الدراسة الجامعية، لا يزال محدوداً، لقصر فترته نسبياً - كما سبق القول - ولبعده عن المواقف الحقيقية للممارسة الاخراجية الفعلية بدور الصحف، لذلك فإن الخبرة التى يحصلها المخرج - بعد التخرج - هى عادة المعين الأساسى، الذى ينهل منه المخرج، حتى يكتسب خبرة عريضة واسعة شاملة عميقة، تؤدى به منطلقياً إلى الابداع.

ويلخص لنا وايزبرج (١٩٨٦) دور عامل الخبرة فى تنمية النشاط الابداعى، ببساطة فى أن ممارسة العمل التطبيقى، تعنى تحصيل معرفة أوسع عن مواقف عملية محددة، تؤدى إلى أن يبادر

---

(٤) استفدنا فى هذه الجزئية بالمحاضرات القيمة التى ألقيت علينا فى دورة اعداد المعلم الجامعى عام ١٩٧٩ بجامعة القاهرة.

الشخص إلى التعامل مع الموقف الجديد الذى يواجهه، على أساس أنه يماثل المواقف السابقة، أو هو قريب منها(٥). ففى الاخراج الصحفى مثلا، فإن المواقف المحددة المعطاة للطالب فى أثناء دراسته الجامعية قليلة العدد نسبياً، لقصر فترة التدريب الجامعى، ولذلك فالخبرة الجامعية تكون محدودة، أما فى خبرة ما بعد التخرج، فإنها تعرض المخرج لمواقف لا حصر لها، ومن هنا تزداد قدرته على مواجهة الموقف الجديد، الذى يزداد فى هذه الحالة احتمال مماثلته للمواقف السابقة.

ولأن كل موقف يتعرض له الممارس بعد ذلك، يتميز بالجدة والحداثة، فإنه لا يمكن تطبيق معرفته السابقة تطبيقاً مباشراً، دون إجراء عملية تحوير أو تحويل أو تكييف، لمواجهة احتياجات معينة فى الموقف الجديد(٦)، لأن التطبيق المباشر للمعرفة السابقة، يبتعد بنا تماماً عن كنه الابداع بالمفهوم الذى شرحناه من قبل، ولذلك يقال دائماً إنه «كلما زادت الخبرة، أى زادت المواقف التى يمر بها الشخص، زادت قدرته على مواجهة أكبر عدد من المواقف الجديدة، فيبدع»(٧).

ويرتهن طول الخبرة العملية، التى يحصلها الشخص، بطول الفترة الزمنية، التى قضاها فى أداء عمل متخصص كالاخراج الصحفى، فالمفترض نظرياً على الأقل أن تزيد هذه الخبرة، كلما زادت الفترة الزمنية، التى قضاها الشخص فى الممارسة الاخراجية الفعلية، دون توقف، لكنها ترتهن كذلك بكثافة العمل طوال هذه الفترة، ولذلك فالمفترض نظرياً كذلك، أن تزيد خبرة المخرج المتفرغ لعمله تفرغاً

---

(٥) Weisburg, op. cit., p. 13.

(٦) Ibid.

(٧) James Greeno, Trends on the Theory of Knowledge for Problem Solving. In : D.T.Tuma & R.Reif (eds.), Prpblem Solving and Education : Issues in teaching & learning, (New Jersy : Earllaum, 1980), p.p. 83, 84.

تاماً، عن ذلك الذى يعمل بالاخراج جزءاً من الوقت part_timer، ولا تتحقق هذه الافتراضات النظرية - فى راينا - إلا عند توافر العوامل الأخرى المشجعة على الابداع، كالاستعداد والتعلم، ومن بعد ذلك الثقافة كما سنرى بإذن الله.

ولعل ذلك يثير مسألة على درجة كبيرة من الأهمية، وهى مسألة السن المناسبة للابداع، أى السن التى تنشط فيها القدرات الابداعية أكثر. لأن معنى أن يكون لطول الخبرة دور فى تنمية النشاط الابداعى، أن ترتفع القدرات الابداعية فى سن متأخرة، يكون الشخص فيها قد تمكن من تحصيل خبرة طويلة. ويتناقض ذلك مع واقع الحال فى ميادين ابداعية كثيرة فى مصر والعالم، إذ ثبت أن كثيراً من العباقرة فى العلم والأدب والفن، كانوا مبدعين فى سن صغيرة، أى قبل أن يحصلوا خبرة طويلة فى مجالاتهم، ولعل موتسارت خير دليل على ذلك، وهو الذى أبدع فى التأليف الموسيقى، وهو فى سن الثامنة.

لقد كانت من الأمور التى قل اهتمام الدراسات السابقة بها، السن التى يحتمل أن يحدث فيها الابداع أكثر من سواها، وعلى العموم فالرأى الشائع بين العلماء، الذين بحثوا فى هذا الموضوع، يقول إن الشباب، هو السن الذى تظهر فيه الطاقة والحيوية، ويزدهر فيه الابداع(٨)، إلا أن هناك رأياً معارضاً يقول بوصول الابداع إلى ذروته، فى الفترة التى تتراوح بين سن الأربعين والخمسين، يحدث بعدها نوع من الرجوع أو الانخفاض فى معدل الابداع(٩).

وعلى أى حال فالعلماء يتفقون على اختلاف سن الابداع من ميدان إلى آخر. فيقول ليهمان (١٩٣٦) إن الشعراء يصلون إلى قمة الابداع قبل الرياضيين، وأن الفلكيين يصلون قبل الأطباء(١٠)، كما يضع بيرلسون وشتاينر (١٩٦٧) تصنيفاً للمبدعين، وفقاً لأعمارهم،

---

(٨) H.G.Lehman, The Creative Years, (Scientific Monthly, 43, 1936), p.p. 151-152.

(٩) Whitehead, op. cit., p. 243.

(١٠) Lehman, op. cit., p. 158.

فيقولان إن الشعراء والكيميائيين يبدعون عادة قبل من الثلاثين، فى حين يبدع كل من الرياضيين وعلماء الفيزياء والموسيقيين بين الخامسة والثلاثين والأربعين، أما المهندسون المعماريون والروائيون فيبدعون بعد سن الأربعين(١١).

ومع أن حنورة (١٩٧٤) مثلا لم يتحدث مباشرة حول هذا الموضوع، فإن فحص أعمار عينتى الروائيين المصريين، الذين شملتهم دراسته، يؤكد ما وصل إليه بيرلسون وشتاينر، فقد تراوحت أعمار المجموعة الأولى فى دراسة حنورة، وهم الروائيون الأكثر ابداعاً، بين الثامنة والخمسين والثامنة والثلاثين (وقت اجراء الدراسة)، فى حين تراوحت أعمار المجموعة الثانية، وهم الروائيون الأقل ابداعاً، بين الأربعين والسادسة والعشرين(١٢)، فإذا حسبنا متوسط العمر فى كلا المجموعتين، لبلغ فى الأولى ٤٨ عاماً، وفى الثانية (الأقل ابداعاً) ٢٢،٣ عاماً، ومعنى ذلك أن الروائى المصرى يبلغ ذروة ابداعه بعد الأربعين، وهى سن متأخرة نسبياً.

ولا نستطيع بطبيعة الحال أن نطبق نتائج هذه الدراسات على مخرجى الصحف المصرية تطبيقاً مباشراً، بسبب اختلاف طبيعة الاخراج الصحفى، عن ممارسة أى فن آخر، إذ أن هذه الطبيعة تضع قيوداً على كل من الحد الأدنى للعمر الابداعى والحد الأقصى :

أ - فالحد الأدنى هو سن الخريج الجامعى، بافتراض ظهور علامات الابداع عليه، وهو لا يزال طالباً.

ب - والحد الأقصى هو سن الستين، الذى يتوقف بعده المخرج عن تقديم ابداعاته، وفقاً للوائح العمل المطبقة حالياً بالمؤسسات الصحفية المصرية.

وهناك حالات استثنائية لهذين الحدين، فربما تظهر علامات الابداع الفنى عموماً على شخص ما، قبل التحاقه بالجامعة، من خلال

---

(١١) B.Berlson, and G.A.Steiner, Human Behaviour, (New York : Harcourt Brace and World, 1967), p. 223.

(١٢) أنظر ملحق رقم (١) فى : مصرى حنورة، مرجع سابق، ص ٢٦١.

ممارسته لبعض الهوايات الفنية التشكيلية، والتى تعطى مؤشراً نحو نبوغه فى الاخراج، فى حال التحاقه بالدراسة الأكاديمية للصحافة، كما قد يستمر المخرج فى تقديم ابداعاته بعد إحالته إلى التقاعد فى مصر، فى حالة اشتغاله بالاخراج فى دولة أخرى، أو فى صحيفة متحررة من هذه اللوائح، كالصحف الحزبية أو الاقليمية مثلا، إلا أن الحدين المذكورين، يمثلان القاعدة العامة للمخرجين المصريين.

ولما كان إصدار الأحكام القاطعة على المخرجين، بمدى تمتع كل منهم بالقدرات والسمات الابداعية، ليس من أهداف دراستنا - كما سبق القول - لذا نقتصر فى هذا المقام على أن نذكر أن بعضاً من هؤلاء المخرجين قد ظهرت عليهم علامات الابداع فى سن مبكرة، تقع حول الثلاثين، وأدلتنا على ذلك نعرضها على النحو التالى :

(١) إن ستة وعشرين من بين الأربعين مخرجاً، الذين تشملهم العينة الكلية للاستخبار، يقعون فى مرحلة الثلاثينيات من العمر، أى بنسبة ٦٥٪ من المجتمع الكلى للمخرجين المصريين، وهى نسبة غير قليلة، تشير فى معناها العام إلى تمتع هؤلاء الشبان بحد أدنى من القدرات والسمات الابداعية فى مجال الاخراج، هذا بافتراض موضوعية الظروف، التى أدت إلى تعيينهم بالصحف التى يعملون بها الآن.

(٢) إن ثلاث صحف (يومية وأسبوعية) من الصحف الست، المسماة بالقومية، والتى قامت عليها دراستنا الميدانية، تعتمد اعتماداً شبه مطلق على مخرجين يقعون فى المرحلة السنية نفسها (الثلاثينيات)، وهذه الصحف هى : «أخبار اليوم» و«الجمهورية» و«السياسى»، مما يؤكد المعنى السابق نفسه.

(٣) ثبت لدينا أن عدداً من كبار المخرجين المصريين، قد تركوا العمل الفعلى بالاخراج، منذ عدة سنوات، فقد تفرغ بعضهم للعمل الادارى بصحيفته، واتجه بعض آخر إلى أقسام تحريرية معينة، فى حين اتجه بعض ثالث إلى القيام بأنشطة صحفية خارج مؤسسته، ولا علاقة لها بالاخراج(*)، ويبلغ عدد هؤلاء الكبار ستة، تقع أعمارهم

(*) ناهيك طبعاً عن هؤلاء الذين توفاهم الله إلى رحمته.

جميعاً فوق الأربعين، ورغم أننا استبعدناهم بالطبع من عينة الاستخبار، فإن نسبتهم إلى عدد أفراد العينة تبلغ ١٥٪، ورغم ضآلة هذه النسبة، فإنها تشير إلى نوع من النكوص فى قدراتهم الابداعية، بصرف النظر عن الظروف العامة أو الخاصة، التى أحاطت بهجرهم العمل الاخراجى.

(٤) ومن تحليل شكل الصفحات التى تحمل ابداعات اخراجية، بالمعنى المفهوم للكلمة، تبين أن أكثر المخرجين المصريين ابداعاً، يبلغ عددهم ثمانية مخرجين، من مجموع عينة الاستخبار البالغ عدد أفرادها ٤٠، وقد وجدنا أن خمساً من هؤلاء الثمانية، تقع أعمارهم فى مرحلة الثلاثينيات، بنسبة ٦٢،٥٪ من مجموع الطائفة الأكثر ابداعاً، وبنسبة ١٢،٥٪ من مجموع المخرجين المصريين اجمالا، وبنسبة ١٩،١٪ من مجموع الشبان فى مرحلة الثلاثينيات، والواضح أن هذه الأرقام دالة على ارتباط الابداع الاخراجى المصرى - إلى حد كبير - بسن الشباب، ولاسيما بالثلاثينيات، بل إن مخرجاً واحداً من هؤلاء الخمس، الأكثر ابداعاً، لم يصل بعد وحتى الآن (١٩٩١) إلى سن الثلاثين.

والملاحظ أن هذه النتيجة، تتفق جزئياً، مع ما ذهب إليه تورانس (١٩٦٢)، وترمبلى Trembly (١٩٦٤)، وليهمان (١٩٣٦)، من أن ذروة الانتاج الابداعى بعامة، بصرف النظر عن مجاله الذى يظهر فيه، تتحقق فى مطلع الثلاثينيات من عمر المبدع(١٣).

وثمة ملاحظة مهمة، لابد من إبدائها هنا، وهى إجبار المخرجين المصريين على التوقف عن ابداعاتهم عند سن الستين، مع أن بعضهم يكون قادراً على العطاء فى هذا الفن، بخلاصة خبرة طويلة، لم تتوفر لأغلب المخرجين الآخرين بالصحيفة نفسها، بل إن استمرار تدفق ابداعاتهم الاخراجية حتى بعد هذه السن، ربما يمثل نموذجاً يحتذيه المبتدئون قليلو الخبرة، وبذلك يتحول إخراج كل

---

(١٣) أنظر بالتفصيل : * فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ١٨.
* Lehman, op. cit., p. 152.

صحيفة إلى مدرسة بمعنى الكلمة، لها أساتذتها، كما أن لها تلاميذها، وتتواصل الخبرة بين الأجيال التى تتناقلها، وهذا ما يحدث نفسه فى كثير من صحف العالم المتمدين.

وليس ذلك بالأمر الغريب على استمرار النشاط الابداعى فى مختلف الميادين الفنية، بعد تخطى هذه السن، ولعل نجيب محفوظ وطه حسين والعقاد وأم كلثوم وعبدالوهاب ورامى، تعتبر أمثلة واضحة على ذلك، صحيح أن نسبة التواصل الابداعى للمتقدمين فى السن، لا تزال قليلة فى كل ميدان ابداعى، ولكن هذه النسبة منعدمة فى ميدان الاخراج الصحفى، وربما لو أعطيت الفرصة لبعض المبدعين من المخرجين، للاستمرار الابداعى دون توقف، لحصلنا على نتائج مثمرة.

ولعلنا نلاحظ انخفاضاً ظاهرياً ملموساً فى المستويات الابداعية للمخرجين، عندما يقتربون من «السن القانونية»، وهذا ما يبرر فى رأينا ارتفاع هذه المستويات لدى الشبان، مع أن الاستعداد فى الجانبين يكاد يتساوى، وكذلك دراستهما معاً للصحافة. أما السبب فى ذلك فيعود - فى رأينا الخاص - إلى شعور المبدعين من الكبار، بدنو إحالتهم إلى التقاعد، فتنخفض لديهم الدافعية نحو الاستمرار فى الابداع، «ويجب أن نفرق دائماً بين انخفاض الدوافع والحماس، وبين ضعف القدرة على الابداع»(١٤)، إن كلا منهما يؤدى إلى تدنى المستوى الابداعى، ولكننا غير متأكدين حتى الآن مما إذا كان العامل الأول هو المؤثر فى ابداع كبار المخرجين، أو هو العامل الثانى، وربما يتيح لنا إعطاؤهم الفرصة بعد تخطى السن، أن نحصل على دليل علمى يؤيد الاتجاه نحو السبب الحقيقى.

(١٤) عيسوى، سيكولوجية الابداع، مرجع سابق، ص ٦٩.

المبحث الرابع : الثقافة culture

ربما تقف القدرات الابداعية للشخص عند حد معين، فإذا توافر فيه الاستعداد للابداع فى مجال ما، ثم حاول تنميته بالتعلم النظامى، وصقله بالخبرة العملية لعدة سنوات، فإن هذه الحالة تضع قدراته الابداعية فى إطار معين، لا يملك منه فكاكاً، وسرعان ما تضمحل هذه القدرات مع الوقت، مالم يقم بعملية «تجديد الأفكار».

فالتعلم نظامى بطبعه، أى أنه محدود بفترة زمنية معينة، وفى ظروف مفروضة على الشخص نفسه، وفقاً للنظم المعمول بها فى تلك الكلية أو المعهد المتخصص، وعادة ما يتعلم المرء القواعد الأساسية فى مجال تخصصه، وربما يتدرب عليها، ولكنها تبقى محصورة فى نطاق الشهادة الجامعية الممنوحة بعد الانتظام فى الدراسة عدداً معيناً من السنوات، مع تحقيق معدل نجاح معين.

كذلك فإن الخبرة هى الأخرى نظام مغلق من العلاقات، إنها علاقات فكرية تتم بين ذهن مستعد وعلى دراية بالقواعد الأساسية، وبين معطيات خارجية، يحاول الشخص المواءمة بين هذين الطرفين، للوصول إلى انتاج ابداعى يتميز بالجدة والحداثة، أما سر إغلاق هذا النظام من العلاقات فى الخبرة، فيعود إلى أن الطرف الأول (الذهن) يبقى طوال السنوات التى يمارس فيها الشخص عمله، ويكتسب من خلالها خبراته، يبقى كما هو، دون تطوير أو تحديث، وهنا فإن دور الخبرة ينحصر فى زيادة عدد المواقف المعروضة على الشخص، ومن خلال الفروق بين هذه المواقف، وتدريب الذهن على التعامل معها بطريقة ابداعية، يكتسب الانسان خبرته فى مجاله.

وهكذا .. نستطيع أن نتصور، لو أمكن لنا تطوير الذهن وتحديثه، بمعلومات معينة من مجال التخصص، أو من مجالات أوسع، لصارت للتعلم طبيعة مفتوحة غير مقيدة، قابلة للزيادة الكمية فى حجم المعلومات، وللعمق النوعى فى تفصيلاتها الدقيقة، هذا من جهة، كما أنه من جهة أخرى فإن تطوير الذهن وتحديثه، يعطى الطرف الأول من معادلة العلاقات الفكرية (الذهن) دينامية أكبر، فيأتى تفاعلها

مع مواقف الخبرة، متطوراً وفق أنساق حديثة، يعترف بها العالم .. وباختصار فإن هذا هو دور الثقافة بالنسبة للشخص المبدع، وهذا هو موقعها على خريطة الابداع الانسانى.

وكلمة «الثقافة» فى اللغة العربية مأخوذة على سبيل المجاز من تثقيف الرمح، أى تسويته وتهذيبه(١)، وهو معنى يقترب اصطلاحياً من مفهوم تطوير الذهن وتحديثه، فالأفكار التى نحملها، وكذلك الدوافع والحاجات الغريزية، كلها تتداخل فى العملية الابداعية بصورة أو بأخرى، وكلها أيضاً يحتاج نوعاً من التسوية والتهذيب، لكى تكون ملائمة للمواقف التى نواجهها فى ابداعاتنا، لأنها عادة تكون مشوشة وغير منظمة، وبالتالى لا يمكن الاستفادة منها فى تنمية الابداع، ولنأخذ مثالا بسيطاً على ذلك، فعندما تنمو الأشجار الكبيرة بأغصانها وأوراقها، فإن وظيفتها تكون قاصرة على إعطاء الظل للانسان، ناهيك طبعاً عن الثمار، أما إذا أعمل الانسان بفكره فيها، فهذبها وسواها ببعض الأدوات البسيطة، فإن وظيفتها فى هذه الحالة تمتد لتشمل أيضاً وظيفة جمالية بالنسبة للبصر، عندما تتخذ الأغصان والأوراق شكلا مستديراً مثلا أو مربعاً ... ألخ، ونلاحظ أن هذا العمل ينطوى أيضاً على ابداع فى أبسط صوره.

ولم يكن المثال الذى طرحناه، من وحى الزراعة والنبات، عفو الخاطر، بل عمدنا إليه عمداً، إذ أن معنى الثقافة culture فى اللغة الانجليزية، معنى مجازى كذلك، انتقلت إليه الكلمة من المعنى الحسى الأصلى، وهو معنى الزراعة، إذ أن اللفظ يدخل فى تركيب كلمة agriculture(٢)، وبذلك فالثقافة هى عملية زراعة للأفكار والمعلومات، نتعهدها بالرى المنتظم والتهوية المناسبة، فتنمو، وتؤتى ثمارها، وهى بذلك تعطى معنى الاستمرارية والتواصل، بعكس عملية التعلم القاصرة والمحدودة، كما أنها تعطى معنى التجديد والتحديث فى المعلومات، بعكس الخبرة،التى تزيد من مهارة الشخص المبدع، ولكنها

---

(١) محمد سيد محمد، المسئولية الاعلامية فى الاسلام، (الرياض : دار الرفاعى، ١٩٨٣)، ص ٩١.

(٢) عيسوى، سيكولوجية الابداع، مرجع سابق، ص ١٢٤.

أبداً لا تنمى معلوماته وأفكاره.

فإذا وصلنا إلى التعريف الاصطلاحى للثقافة، وجدنا لاروس Larousse يعرفها بأنها «مجموع المعارف المكتسبة من تعليم ومهارة»(٣)، وهنا نلاحظ أنها ربما تتداخل بهذا المعنى، مع كل من التعلم والخبرة كعوامل مشجعة على الابداع، وهذا صحيح إلى حد كبير، لأن التعلم هو أساس الثقافة، إذ لا نستطيع أن نتصور شخصاً مثقفاً دون أن يكون فى الأصل متعلماً، كاستحالة نمو ساق النبات دون جذوره، كما أن اكتساب المعارف من خلال الثقافة، لا يعنى أن تقتصر هذه المعارف على الأسس والنظريات والقواعد. بل إن خبرة الشخص فى حد ذاتها، تضيف إلى الثقافة، بمقدار ما تضيف ثقافته ،إلى خبرته على حد سواء.

وهنا فإن جيمس جرينو (١٩٨٠) أحد رواد نظرية المعرفة وصلتها بالابداع وحل المشكلات، يحذر من الاستغراق فى التفاؤل، بشأن دور المعرفة الثقافية فى تنمية النشاط الابداعى، فعلى الرغم من أن كافة الانجازات الحديثة فى مختلف المجالات، مبنية على المعرفة، فإن النتيجة التى خرج بها جرينو من دراسته المقارنة بين أشخاص مبدعين، وآخرين عاديين، أثبتت أن كلا الطائفتين يملكون من القدرات الابداعية، ما يجعل كلا منهما قادراً على حل مشكلات ذات نوع معين، وهكذا تكمن المشكلة فى كيفية الاستفادة من هذه المعرفة فى تنمية النشاط الابداعى، وبأى درجة من المباشرة(٤)، وهذا يعنى أنه حتى الثقافة وحدها فإنها لا تكفى لخلق شخص مبدع، أو لتنمية قدرات ابداعية ما.

وعندما نقترب أكثر من موضوعنا الأساسى، بعد هذه المقدمة المطولة، فإنه يمكن القول إن الابداع ليس عملية مهلة، حتى مع توافر الاستعداد لدى الشخص المبدع، بل إن الأمر يحتاج إلى تحصيل

---

(٣) أنظر : عاطف وصفى، الثقافة والشخصية، (القاهرة : دار المعارف، ط٢، ١٩٧٧)، ص ٤٧.

(٤) James Greeno, op. cit., p. 85.

المعارف والخبرات، بشكل نظامى أو غير نظامى، فالمخترع مثلا لا يصل إلى فكرة اختراعه بين عشية وضحاها، فهو يكد ويعمل ويعرق، حتى يحقق النتيجة المرجوة، وقد سبق أن ذكرنا - عند حديثنا عن الخبرة - أن الجهود العلمية تراكمية، بمعنى أن كل ما أفكر فيه مبنى على ما قرأته من معلومات، توصل إليها علماء آخرون، وقل الشىء نفسه أيضاً على الابداع الفنى، إذ تتجلى عبقرية الشاعر مثلا، فى كم الأبيات التى سبقت له قراءتها، وبقدر ما يقرأ، بقدر ما ينتج ويبدع، ودائماً يقال إن على الأديب أن يقرأ أكثر مما يكتب(٥).

وحتى فى الأعمال العادية، التى ربما تخلو من الابداع - ولو ظاهرياً - فإن للثقافة دوراً يعتد به، فى تطوير قدرة الشخص على تحسين مهارته فى أداء هذا العمل، كالطبيب مثلا، لقد درس نظريات الطب وأصوله بالجامعة، ومارس المهنة سنوات طويلة، ولكن هل يكفى هذا وذاك لتنمية مهارته فى الجراحة مثلا؟ .. ألا تقدم له المجلات الطبية المتخصصة كل جديد عرفه العالم حول علاج كافة الأمراض والعلل؟، ألا تناقش المؤتمرات الطبية الدولية أساليب حديثة فى الجراحة؟، ألا تكفل له زيارة الدول الأوربية المتقدمة التعرف على جهاز معين، يساعده فى التشخيص والعلاج؟ .. إن الطبيب إذا اكتفى بالشهادة الجامعية، مع حصيلة خبرته، لتوقف نموه العقلى عند حد معين، لا يستطيع أن يتجاوزه، ولأصبح بمرور الوقت، شبيهاً «بالداية»، التى لا تزال تمارس التوليد فى قرى الصعيد النائية!.

والطريف أن المنظمات الطبية العالمية، قد اكتشفت مؤخراً أن «الداية» فى الدول النامية، تتمتع بخبرة لابأس بها، وأنها مقبولة اجتماعياً من أفراد كثيرين، عن الأطباء المتخصصين، فماذا فعلت هذه المنظمات؟ .. لقد بدأت تعطى الدايات «ثقافة طبية متطورة»، وأعطتهم معها - وبها - تراخيص للعمل الحر، دون قيود، فما بالنا بالأشخاص المبدعين فى العلوم والفنون؟.

وبالمنطق نفسه، فالمخرج الصحفى المبدع حقيقة، مطالب بأن

---

(٥) أنيس منصور، مواقف، (الأهرام : ١٩٨٨/١/٥)، الصفحة الأخيرة.

يطور نفسه، ويجدد أفكاره، ويوسع آفاقه ومداركه، من خلال اكتساب معارف إخراجية أصيلة ومتنوعة فى وقت معاً، وهو ما يمكن أن نسميه «بالثقافة الاخراجية»، التى تتعاون مع الاستعداد والتعلم والخبرة، فى كل واحد متناسق، لكى تعطى الاخراج الصحفى كعملية ابداعية عمقاً وشمولا وخروجاً إلى آفاق أرحب.

وللثقافة الاخراجية فى رأينا عدة مصادر، يستطيع المخرج المبدع أن يفيد ببعضها، أو بإحداها إذا أراد، ويمكن أن نعرض هذه المصادر، وفق معنيين اثنين :

(١) مصادر بالمعنى الضيق : ويشير ضيق المصادر هنا، إلى مباشرة فوائدها بالنسبة لعمل المخرج، أى هى المصادر، التى يمكن أن تفيده فى عمله بشكل مباشر، ومع أن الثقافة فى مفهومها العام، قد لا تعمد إلى هذه المباشرة، ولكنها على العموم ألصق بالعملية الاخراجية، أى من النادر أن يستخدم المصادر بالمعنى الضيق، سوى المخرجون، وأهمها :

أ - الاطلاع على الدراسات الاخراجية الحديثة : فقد صار لهذا الفن الصحفى الأصيل (الاخراج الصحفى) باحثون عديدون فى العالم، وقفوا حياتهم عليه، وكرسوا جل جهودهم من أجله، وهم يحاولون تطوير هذه العملية، بدراسة بعض جوانبه بشكل علمى منظم، سواء جرت هذه الدراسات على الأساليب الاخراجية للصحف فى عدد من دول العالم، أو على طرق استفادة المخرج من التجهيزات الطباعية الحديثة، كأداة رئيسية فى عملية الاخراج، أو على القراء أنفسهم وعاداتهم البصرية والادراكية فى أثناء القراءة ... ألخ.

وعادة ما تنشر نتائج هذه الدراسات وتفصيلاتها فى بعض الكتب، أو فى المجلات العلمية المتخصصة، سواء تلك الموقوفة على الاخراج فقط، أو تلك الدوريات الاعلامية والصحفية بوجه عام، والتى تخصص جزءاً من صفحاتها لهذا التخصص الدقيق.

وفى رأينا فإنه لا توجد أفضلية مطلقة للكتب على المجلات المتخصصة، ولا العكس، إذ لكل منهما ميزة أساسية، تجعلهما معاً من

المصادر التى لا غنى لإحداهما عن الأخرى، ولا غنى للمخرج المبدع عن أى منهما :

* فالكتب الاخراجية تمتاز بالضخامة النسبية، عن البحوث المصغرة المنشورة فى المجلات المتخصصة، وتتيح هذه الضخامة أن يتوسع المؤلف فى عرض أفكاره، ومناقشتها فى ضوء أفكار السابقين عليه، كما توفر له حيزاً كبيراً لنشر بعض النماذج المصورة لبعض صفحات الصحف، والتى تعين القارىء بعامة على فهم محتوى الكتاب، وذلك كله مما لا يتسع له البحث المصغر المنشور بمجلة ما، ولا بأس - فى رأينا - من تأثر المخرج الذى يقرأ الكتاب، بعدد من الأساليب التى توضحها النماذج، إن فى ذلك إثراء لأفكاره الاخراجية وأساليبه، شريطة ألا يكون عبداً لها، كما ذكرنا من قبل.

* وعلى الجانب الآخر تمتاز المجلات العلمية المتخصصة، التى تقدم بحوث الاخراج، بدورية صدورها، سواء كانت شهرية أو ربع سنوية ... ألخ، مما يحقق للمخرج الاطلاع الدائم والمستمر على هذه البحوث من جهة، ويوفر له الوقوف على أحدث الاتجاهات الاخراجية فى العالم أولا بأول من جهة أخرى، إذ أن هذه الدورية المنتظمة، تعطى المعلومات الواردة فى تلك البحوث حداثة وطزاجة، لا نجدها فى الكتب، التى تصدر عادة كل فترة طويلة نسبياً من الوقت.

ويجب أن نؤكد هنا على أن هذه الدراسات الاخراجية، بالكتب والمجلات، لا تقتصر على أساليب إخراج الصفحات المختلفة (التصميم) فقط، بل تشمل كذلك كلا من الطباعة والتيبوغرافيا، واللتين تحتاجان إلى الوقوف على كل جديد فيها، ولاسيما بالنسبة للطباعة، باعتبارها من الأعمال العلمية، التى تشهد فى كل يوم تطوراً جديداً، بإيقاع أسرع من التطورات فى كل من التيبوغرافيا والتصميم.

كذلك لابد أن نحذر المخرجين الشغوفين بالاطلاع على هذه الدراسات، من خطر استهواء التطورات الاخراجية بمعناها الشامل، إذ أن كثيراً من هذه التطورات قد تبهر المخرج وتذهله، وتجعله مقبلا

على استخدامها ومحاكاتها، بغض النظر عن أى اعتبار آخر. وترجع خطورة ذلك من وجهة نظرنا، إلى أنه ليس كل ما يصلح فى اخراج الصحف الصادرة فى بعض الدول، يصلح بالتبعية لإخراج صحف الدول الأخرى، ولعل الطباعة الحديثة على وجه الخصوص، تعطينا مثالا صارخاً على ذلك، فالاطلاع على آخر ما تفتقت عنه القريحة العلمية من تجهيزات تكنولوجية متطورة فى مجال الطباعة، كان هو السبب الأساسى فيما حدث للمؤسسات الصحفية فى كثير من الدول النامية - ومنها مصر - عندما لهثت وراء استيراد هذه التجهيزات، رغم فداحة كلفتها من جهة، وعدم تلاؤمها مع طبيعة المجتمع الصحفى النامى من جهة أخرى، وعدم الحاح الاحتياج إليها من جهة ثالثة(٦).

ب - الاطلاع على الصحف الأخرى : ورغم أن هذا العمل، يمارسه جميع الناس، على اختلاف مشاربهم، فإن اطلاع المخرج على أية صحيفة أخرى - غير تلك التى يعمل بها - يتخذ زاوية مختلفة عن سائر القراء، إذ ينحصر اهتمامه فى متابعة الأفكار الاخراجية التى تقدمها هذه الصحف، وأساليب تعامل المخرجين الآخرين مع العناصر التيبوغرافية المختلفة، لتكوين هيكل الصفحة، فى حين يهتم القراء العاديون بمحتوى الصحف التى يقرأونها، ولا يكون لهم فى العادة اهتمام مباشر بالشكل، الذى يتخذه هذا المحتوى.

وليس معنى ذلك أن إطلاع المخرج على الصحف، ليست له صلة بالمحتوى، بل إن من أهم محاور اهتمام المخرج، الكشف عن الصلة بين الأسلوب الاخراجى لصفحة ما، ومحتواها، فكما ذكرنا من قبل، قد يكون الأسلوب غير جديد فى حد ذاته، ولكن صلته بمحتوى صفحة معينة، تمثل وضعاً اخراجياً جديداً، لأنه فى هذه الحالة يمثل أمراً غير متوقع بالنسبة للقارىء العادى.

فعلى سبيل المثال، وبعيداً عن التلاؤم الموضوعى بين المحتوى والشكل، فلو فرضنا جدلا، أن أحد المخرجين قد استعان فى عملية اخراج صفحة التحقيقات الصحفية، بالأسلوب الذى اعتاد أن يخرج به

---

(٦) أشرف صالح، مشكلات تكنولوجيا الطباعة، مرجع سابق، ص ص١١٤، ١١٥

صفحة الفن، فلاشك أنه فى هذه الحالة يقدم لنا وضعاً اخراجياً جديداً غير مسبوق، وهو بذلك يعتبر إنتاجاً ابداعياً، بغض النظر - كما أوضحنا - عن مدى تلاؤم هذا الأسلوب مع صفحة التحقيقات.

وليس معنى ذلك أن هذا المصدر من مصادر الثقافة الاخراجية، يهدف إلى تمكين المخرج من محاكاة أساليب غيره. على الرغم من أن المحاكاة - مع شيء من التصرف - تمثل شكلا من أشكال الابداع(٧). بل إن الهدف الرئيسى من هذا المصدر، هو تعريض المخرج لأكبر عدد ممكن من الأفكار والأساليب الاخراجية، سواء كانت ابداعية أم لا، بحيث يستطيع أن يسلك أسلوباً جديداً، لتنفيذ فكرة اخراجية غير جديدة، أو يتصرف فى تقليد أسلوب اخراجى معين، أو يتعامل مع أحد الأساليب، فى وضعية اخراجية جديدة، أى فى العلاقة بين الشكل والمحتوى ... وهكذا.

ويشبه التعرض لهذا المصدر، سماع المؤلف الموسيقى لموسيقى غيره، فمن غير المعقول أن نتصور أن يصمم الموسيقيون المبدعون آذانهم، عن سماع موسيقى غيرهم، ومن غير المعقول أيضاً أن نتوقع، أن يحاكى الموسيقى المستمع، المقطوعات التى ألفها غيره، ولكن عملية الاستماع المنتظم فى هذه الحالة، توفر للموسيقى فرصة الاطلاع على أعمال غيره وتقويمها، لكى يكون متميزاً عليهم، كما أنها توفر له رصيداً ضخماً من الأعمال الموسيقية، الابداعية وغير الابداعية، بحيث يستطيع أن يحدد مكانه بين سائر المبدعين، وأن يبتعد عن أخطائهم، وأن يثرى معلوماته وخبراته الموسيقية ... وهو نفسه الوضع، بالنسبة لاطلاع المخرج على الصحف الأخرى.

وعادة ما توفر المؤسسات الصحفية فرصة الاطلاع بالنسبة لصحفييها جميعاً، بالاشتراك فى عدد كبير من هذه الصحف، المصرية والعربية والأجنبية، حتى تيسر على العاملين فيها الحصول عليها، وقراءتها، كما يستطيع المخرج المبدع أن ينتظم فى الاطلاع على صحف معينة، يؤمن بفكرها الاخراجى، ويعتنق فلسفتها الشكلية، حتى

---

(٧) يوسف مراد، مرجع سابق، ص ٢٦٣.

ولو لم تكن مؤسسته مشتركة فيها.

ج - الزيارات الميدانية لدور الصحف والمطابع : يتصور بعض الأفراد، أن عالمهم الضيق هو العالم كله، وأن ما يصنعونه هو الوحيد والفريد فى كل ما يصنع، وأنه ليس فى الامكان أبدع مما كان، وهم فى ذلك ينسون أن لغيرهم تجارب فى مجالات العمل نفسها، ربما تكون أفضل من تجربتهم، أو على أقل تقدير تشبهها، مع بعض الاختلافات فى التطبيق، ولكن لأنهم يجهلون مثل هذه التجارب، لتقيدهم بالعالم الضيق لصحيفتهم، فهم غير قادرين على تغيير نمط العمل وأسلوب التعامل، ومن هنا فإن الاطلاع على تجارب الآخرين فى مجال الاخراج الصحفى، يصبح مصدراً أساسياً ومهماً للثقافة الاخراجية.

وقد يتصور بعضهم أن الاطلاع على صحف الغير، يكفى للوقوف على تجارب الآخرين، ولكن الحقيقة غير ذلك، فالصفحات المطبوعة من هذه الصحف تمثل النتيجة النهائية التى وصل إليها جهاز الاخراج فى كل منها، وتعبر عن حصيلة يوم شاق من العمل والمجهود، أما الوجه الآخر من العملة، وهو أساليب الممارسة الاخراجية ذاتها، فى داخل مقر الصحيفة، فتظل خافية على الكل، مالم تتم زيارات ميدانية لبعض دور الصحف والمطابع.

ومن المهم أن نذكر أن مثل هذه الزيارات لن تؤتى ثمارها المرجوة، إذا تمت فى المجتمع نفسه الذى تصدر به الصحيفة، لأن كثيراً من أساليب الممارسة الاخراجية، وطرق توزيع العمل، وديناميات اتخاذ القرار الاخراجي، تكون فى العادة معروفة لدى مخرجى جميع الصحف الصادرة بدولة معينة، إذ ينتقل المخرجون أحياناً من العمل بصحيفة إلى العمل بغيرها، ويتبادل المخرجون الأحاديث الودية حول كل هذه الأمور فى المنازل والنوادى وأماكن تجمعاتهم الأخرى ... ألخ، أما الزيارات المجدية بالفعل، فهى تلك التى تتم لصحف تصدر خارج الدولة.

وينطبق هذا الوضع على الصحف بصفة أساسية، أما بالنسبة

للمطابع، فالأمر مختلف كل الاختلاف، إذ يزداد عددها فى كل دولة زيادة هائلة عن عدد الصحف، وتختلف بالتالى أساليب ممارسة الأعمال الطباعية بعضها عن بعض، وفى العادة فإن الصلة مقطوعة – أو تكاد – بين مخرجى الصحف، وبين المطابع، الأمر الذى يجعل زيارة بعض هذه المطابع، ولو فى داخل المجتمع نفسه، عملية فعالة عظيمة الأثر.

ولسنا نقصد بطبيعة الحال مطابع المؤسسات الصحفية، إذ أن طبيعتها وأساليب الممارسة فيها، لا تكاد تختلف من مؤسسة صحفية إلى أخرى، ولكننا نقصد المطابع غير الصحفية، سواء العامة أو الخاصة، والتى ربما تقتنى تجهيزات طباعية مختلفة، عن تلك المملوكة للصحف، أو تمارس عملها بأسلوب مختلف، وهو أمر طبيعى، أو تكون لها طريقتها فى تنظيم العمل وإصدار القرارات وحل المشكلات، مما يمكن أن يفيد المخرج، فى حالة تعرفه على كل هذه المعلومات.

وعلى الرغم من الكلفة الباهظة لاتمام هذه الزيارات، فى حالة القيام بها خارج مصر، الأمر الذى يحد من فعالية استخدامها كأحد مصادر الثقافة الاخراجية، فإن بعض الصحف المصرية بدأت فى السنوات الأخيرة، تولى هذا الموضوع جانباً كبيراً من اهتمامها، ولعل صحيفة «الأهرام» تعد مثالا طيباً فى ذلك، إذ صارت توفد بعض محرريها – ومنهم مخرجون – للاطلاع على أساليب الممارسة فى بعض كبريات صحف العالم، لاسيما فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية.

أما بالنسبة لزيارات المطابع، فلا تزال الصحف المصرية تتجاهل أهميتها، أو لنقل إن المخرجين ذواتهم هم الذين يتجاهلونها، إذ أن بإمكانهم القيام بها، دون أى كلفة، باعتبارها تقع داخل مصر، بل وفى القاهرة تحديداً، حيث مقار الصحف الكبرى، لكننا على أية حال نلتمس العذر لهؤلاء المخرجين، إذ أن ضغوط العمل فى صحفهم، نتيجة ندرة المبدعين فى هذا الفن، ربما كانت تحول دون اتمام هذه الزيارات.

د - حضور المؤتمرات العلمية : وهى التى تعقدها بعض دور الصحف الكبرى بالخارج، أو بعض الجامعات الكبيرة أو مراكز البحوث المهتمة بالاخراج والطباعة، وتوفر هذه المؤتمرات لحاضريها مناقشات وافية مستفيضة عن بعض مشكلات المهنة على مستوى العالم، أو على مستوى دول بعينها، ومن ثم فهى تقدم بعض الاقتراحات والحلول لهذه المشكلات، مما قد يفيد بالتأكيد مخرجينا أيما فائدة.

وهنا تبرز صحيفة «الأهرام» مرة أخرى مثالا طيباً، على الاهتمام بهذا المصدر الثقافى الاخراجى المهم، إذ درج بعض مخرجيها على حضور مثل هذه المؤتمرات، على نفقة صحيفتهم، وكانت من الموضوعات الملحة المثارة فى أغلب المؤتمرات التى حضروها، التكنولوجيا المتطورة فى الطباعة، وكيفية الاستفادة منها فى الصحف(٨)، وهو موضوع بلاشك يهم الصحف المصرية جميعاً، وصحف الدول النامية على وجه العموم.

وقد يظن بعضهم أن الاطلاع على الكتب والدوريات المتخصصة فى الاخراج، يمكن أن يغنى عن حضور المؤتمرات الطباعية، والصحفية على وجه العموم، وقد يكون هذا صحيحاً إلى حد ما، إذ عادة ما تنشر الدوريات بالذات وقائع جلسات أهم المؤتمرات، وخلاصة الأوراق المقدمة فيها، ولكننا نعتقد أن الحضور يكون مجدياً أكثر، للإلمام بتفصيلات هذه الأوراق، والمشاركة فى المناقشة حولها مع بقية الحاضرين، ويصل هذا المصدر الثقافى الاخراجى إلى ذروة أهميته، عندما يقدم المخرج المصرى الذى يحضر المؤتمر، ورقة بحثية حول إحدى المشكلات الاخراجية، والطباعية خصوصاً، من واقع الصحف المصرية الصادرة فعلا.

ويقتضى حضور مثل هذه المؤتمرات، أن تكون هناك صلة بين الهيئات العلمية والفنية التى تتولى عقد المؤتمرات، وبين الصحف المصرية، بحيث يمكن توجيه الدعوات لبعض المخرجيـن للحضور، أو

---

(٨) مصطفى سامى، تكنولوجيا الصحافة فى الثمانينيات فى أول مؤتمر يبحث آثارها على الفن الصحفى، (الأهرام : ١٩٨٠/٧/٢٩)، ص ٥.

على أقل تقدير، حتى ترسل الهيئة نسخة من الأوراق التى تمت مناقشتها إلى الصحيفة ذات الصلة معها، صحيح أن الاتصالات الشخصية بين بعض كبار المخرجين، وبين الشخصيات التى تنظم المؤتمر أو تشارك فيه، يمكن أن تكون مجدية، لكن الصلة العامة بين الهيئة والصحيفة، تعطى نوعاً من التواصل والاستمرارية لتمثيل الصحيفة فى هذه المؤتمرات، دون التقيد بأسماء معينة.

كذلك يقتضى حضور المخرجين المصريين لبعض المؤتمرات العلمية حول الاخراج، أن يجيد المخرج لغة أجنبية واحدة على الأقل، ولتكن الانجليزية، بحيث يكون قادراً على المشاركة فى المناقشات التى تجرى هناك، وأن يكون على دراية بالتطورات الطباعية والاخراجية الحديثة على مستوى العالم، بحيث يرتفع إلى مستوى تلك المناقشات، ويتم ذلك بالاستعانة ببعض المصادر السالف الاشارة إليها، وعلى مدى سنوات طويلة.

ومن الفرص المتاحة أمام المخرجين، لتطوير معلوماتهم الاخراجية وتحديثها، حضور المعارض الدولية لآليات الطباعة، والتى تعقد فى بعض الدول كل بضع سنوات(*)، فهى تقدم للمخرج المصرى أحدث الاختراعات العلمية فى مجال الطباعة، وآخر ما وصلت إليه العبقرية البشرية فى العالم بالنسبة للتجهيزات الطباعية والأدوات، وهى من ناحية أخرى فرصة لا تعوض للالتقاء ببعض المهتمين بهذه الشئون من مختلف الدول، واجراء بعض المناقشات والحوارات معهم، كما أن بعض هذه المعارض تنظم مؤتمرات، أو ما يشبه الاجتماعات النظامية، على هامش المعرض، يمكن إذن أن نعتبر حضور المعارض الطباعية مصدراً مزدوجاً، يحقق وظيفة الزيارات الميدانية للمطابع، ووظيفة المؤتمرات العلمية فى آن معاً.

(*) من أشهر الهيئات العالمية، التى تقيم المعارض الطباعية وتعقد المؤتمرات الدولية : (GATF)، ومقرها بتسبرج (الولايات المتحدة)، ويمثل اسمها الحروف الأولى من :(Graphic Arts Technical Foundation)، و(IFRA) ومقرها ليبزج (المانيا)، ويمثل اسمها الحروف الأولى من : (Fair and Research Association International)، وكذلك معرض (EXPO.)، المقام بانتظام فى لندن.

(٢) مصادر بالمعنى المتسع : لا يمكن القول إن مصادر الثقافة الاخراجية السابقة - بمعناها الضيق - يمكنها أن تساهم وحدها فى تنمية الفكر والنشاط الابداعيين لدى المخرج الصحفى، بل إن المصادر الثقافية العامة (غير المتخصصة فى الاخراج)، يمكنها أن تلعب دوراً فى عملية التنمية هذه، وبخاصة فى بعض فروع المعرفة الانسانية، ذات الصلة بالاخراج.

وبالمنطق نفسه، لا نستطيع أن نتصور أن يطور الأديب الروائى فكره الابداعى، بمجرد الاطلاع على الدراسات النقدية الأدبية، أو الاطلاع على أعمال الآخرين ... ألخ فقط، بل إن المعرفة الانسانية بوجه عام، أياً كانت مصادرها، يمكن أن تشارك فى هذه المهمة، فيقال مثلا إن احتكاك نجيب محفوظ بالشارع المصرى، من خلال جلساته المنتظمة فى مقهى (ريش) بالقاهرة، أسهم بدور بالغ الأهمية فى واقعية رواياته، وخروجها مطابقة لواقع الحال لدى المواطن المصرى، كما يقال إن إقامة شوقى بقصور الأمراء فى صباه، واحتكاكه بهم فيما بعد، هو الذى أسبغ على بعض شعره، ما أهله ليكون شاعر القصور ... وهكذا.

وترجع أهمية هذا النوع من المصادر الثقافية الاخراجية، إلى ما سبق أن ذكرناه من اتصال بعض جوانب الاخراج بمعناه الشامل، ببعض العلوم والفنون والثقافات، فالابداع فى مجال الطباعة على سبيل المثال، يقوم على توسيع المدارك وتعميق المفاهيم لعلوم مثل الكيمياء والفيزياء والبصريات والالكترونات والحاسبات الآلية ... ألخ، كما أن الابداع فى مجال التصميم، يتصل بعمق خبرات المخرج الثقافية فى علم النفس وعلم وظائف الأعضاء والفنون التشكيلية بوجه عام.

فإذا أردنا أن نعدد المصادر الثقافية بهذا المعنى المتسع، كما سبق أن عددناها بمعناها الضيق، فيمكن القول إنها لن تختلف كثيراً، فالاطلاع على الكتب والمجلات العلمية المتخصصة فى هذه المعارف السابق ذكرها، يمكن أن يشكل المصدر الأساسى للثقافة العامة للمخرج الصحفى، وبخاصة ما يتصل منها بالأعمال الطباعية والتصميمية، كما أن

زيارات معارض الفنون التشكيلية، وحضور المناقشات الفنية المتنوعة، يمكن أن تضيف شيئاً إلى ثقافة المخرج الفنية والجمالية، بل يمكن القول إن الاطلاع على تطور الميول والأذواق لدى الانسان بوجه عام، هو من الأمور بالغة الأهمية بالنسبة للمخرج، وهذا ما يمكن أن يدفعه إلى القراءة فى التاريخ مثلا، وفى الهندسة المعمارية، والديكور، والنسيج، كما يمثل التعرض للتصوير الفوتوغرافى تحديداً، بالاطلاع والمشاهدة، مصدراً أساسياً لثقافة المخرج، وهنا تتداخل المصادر السالف الإشارة إليها، لتوسيع مدارك المخرج فى كل هذه الأمور.

نظرة تقويمية لمصادر الثقافة الاخراجية فى مصر :

تعتبر الثقافة، بوصفها من العوامل المشجعة فى السياق الابداعى، عاملا اختيارياً عاماً، بعكس العوامل التى شرحناها آنفاً، فالمفترض نظرياً على الأقل أن يتوفر فى المخرج الصحفى استعداد صحفى / فنى، وإلا لما أقبل على العمل بالاخراج، ولا قبلته الصحيفة فى هذا العمل، والمفترض أنه تعلم مبادىء الاخراج فى إحدى الكليات الجامعية، كما أن تحصيل الخبرة العملية الاخراجية هو أمر حتمى، طالما قام بممارسة الاخراج فعلا لعدة سنوات، أما الثقافة الاخراجية، فقد يستعين بها المخرج لتنمية ابداعه، وقد لا يستعين، فهى من المصادر غير الاجبارية بالنسبة للمخرج، مع أنها فى رأينا من أهم هذه المصادر على الاطلاق، لأنها هى الضمان الوحيد للتواصل الابداعى على الدوام، هذا إذا أمكن تحصيلها بشكل نموذجى مثالى.

ويمكن القول، بعد عرض المصادر الثقافية الاخراجية تفصيلا، أن هناك ثلاثة أساليب أساسية، يمكن عن طريقها - منفردة أو مجتمعة - الوصول إلى هذه المصادر، وتيسير الاستعانة بها، وهذه الأساليب هى :

(١) الأسلوب الذاتى : أى أن يعتمد المخرج على نفسه، فيما يخص الاستعانة بأى من المصادر الثقافية التى يراها، كأن يشترى كتباً من جيبه الخاص، أو يشترك فى بعض المجلات المتخصصة، أو يراسل الهيئات العالمية التى تقيم المعارض أو تعقد المؤتمرات ... ألخ.

(٢) الأسلوب الموضوعى : أى أن تقوم المؤسسة الصحفية التى يعمل بها المخرج، بتيسير وصول مخرجيها إلى هذه المصادر، بالتمويل والاتصال، على أساس أن الصحيفة هى الجهة، صاحبة المصلحة الأولى والحقيقية، فى تطوير مخرجها وتحديث أفكاره، وصولا على المدى البعيد إلى تطوير اخراجها وتحديثه.

(٣) الأسلوب المهنى : أى أن تقوم جهة عليا ما فى الدولة، أعلى من سلطة المؤسسة الصحفية، بتنظيم طرق الحصول على مصادر الثقافة الاخراجية، لجميع المخرجين، على أساس أن من أهداف هذه الجهة أو تلك، الارتفاع بمستوى المهنة الصحفية، الاخراجية منها أو التحريرية أو الاعلانية أو الادارية ... ألخ، وتمثل هذه الجهات فى مصر، نقابة الصحفيين والمجلس الأعلى للصحافة.

فإذا ما حاولنا النظر فى هذه الأساليب الثلاثة نظرة تقويمية، فالأفضل أن نكون بادئين من أعلى إلى أسفل، أى من الأسلوب المهنى، فالموضوعى فالذاتى، لأن المفترض - نظرياً على الأقل - أن إمكانات الجهات الأعلى، فى الانفاق والاتصال والتخطيط والتنظيم، أكبر من إمكانات كل مؤسسة صحفية على حدة، وهذه الأخيرة أكبر من إمكانات المخرج ذاته.

بالنسبة للأسلوب المهنى أولا، فلاشك أن الجهتين المصريتين المشار إليهما، تبذلان بعض الجهد فى مجال تثقيف المخرج المصرى، فى إطار تثقيف الصحفى المصرى على وجه العموم، فالمجلس الأعلى للصحافة على سبيل المثال، أنشأ مكتبة ضخمة، عمرها الآن ما يقرب من عشر سنوات، فيها من المعارف العامة والخاصة، ما يشكل معيناً لا ينضب من مصدر الكتب والمجلات العلمية المتخصصة، فى الاخراج وفى غيره، فإذا افترضنا جدلا، أن هذا العمل هو أقصى ما يستطيعه المجلس فى الظروف الحالية، فلاشك أنه عمل جليل وضرورى، سد فراغاً ظل سنوات طويلة قبل إنشاء المجلس، هذا بفرض إقبال المخرجين على النهل من هذا المصدر، بكثرة ترددهم على المكتبة، والاستفادة بما فيها.

أما نقابة الصحفيين المصرية، فدورها فى هذا المجال جد محدود، لعدة أسباب، أهمها : أن الظروف الاقتصادية البالغة الصعوبة، بالنسبة للصحفى المصرى، باعتباره مواطناً عادياً، جعلت مجلس النقابة يركز كل جهوده فى حل المشكلات العامة لدى الصحفيين، ومنهم المخرجون، والمتصلة بتنمية متطلباتهم المعيشية، كتحسين الأجور، وتوفير السكن المناسب بأسعار معقولة، وتوفير شراء سيارات على أقساط، وإقامة المصايف ... ألخ. أما السبب الثانى، فحتى عندما تحاول النقابة الخروج من هذه الدائرة الضيقة من النشاط المهنى، فإن ظروف الصحافة المصرية، وبالذات فى السنوات الأخيرة، تجعلها تهتم بتحقيق المصالح المهنية والسياسية لأعضائها، كتوفير الحماية لهم من مظالم بعض المؤسسات الصحفية، والدفاع عن الصحفيين الذين تورطوا فى بعض القضايا السياسية أو الأمنية ... ألخ. وهكذا لم يعد لأعضاء مجلس النقابة من وقت أو جهد، للنظر فى مسألة الارتفاع بمستوى المهنة، لا فى الاخراج الصحفى، ولا فى غيره، اللهم إلا فى إطار المسابقة السنوية التى تجريها بين المخرجين، وهدفها تشجيعى ليس إلا.

ويبدو أن نشاط النقابة على هذا النحو، هو ما تبتغيه القاعدة العريضة من صحفيى مصر، والدليل على ذلك أن المرشحين لعضوية مجلس النقابة، فى كل انتخابات دورية تجرى بها، تمتلىء برامجهم الانتخابية ووعودهم للناخبين، بتحقيق المصالح الاقتصادية لقاعدة الصحفيين وحل مشكلاتهم المعيشية والسياسية والأمنية - والمعيشية أهم - وعادة ما يصل إلى مقاعد المجلس، ولاسيما مقعد النقيب، الأقدر على تحقيق هذه المصالح، وحل تلك المشكلات.

ونأتى إلى الأسلوب الموضوعى فى تثقيف المخرج الصحفى، والذى تتبعه المؤسسات الصحفية، كل بالنسبة لمخرجيها، والغريب أن نلاحظ، أن قلة قليلة من هذه المؤسسات، هى التى تولى بعض الاهتمام لهذه المسألة، مع أن بعض الظروف والحالات الخاصة قد أثبتت قدرتها على ذلك من كافة النواحى، ومن ذلك مثلا أن مؤسسة صحفية قد أرسلت عدداً من عمال جمع الحروف وعمال التوضيب إلى

سويسرا لبضعة أشهر، لتدريبهم على التعامل مع طريقة الأوفست والجمع التصويرى، عندما أدخلتها المؤسسة لأول مرة، وكان يمكنها أن تقوم بالعمل نفسه، أو بعمل آخر قريب، بالنسبة للمخرجين، أو على الأقل لبعضهم، الأمر الذى لم يحدث، فى هذه المؤسسة على الأقل.

ولا نعتقد أن السبب فى هذا التقصير الثقافى فى حق المخرجين، فى هذه المؤسسة أو فى غيرها، يتصل بمشكلة مالية ما، رغم ما تعانيه فعلا من ضائقة فى السنوات الأخيرة، والدليل على ذلك أن هذه المؤسسات نفسها تنفق الكثير على تحديث مطابعها، وإنشاء مبان وتوسعات جديدة، وسفر بعض المسئولين بها إلى الخارج لاجراء التعاقدات على الآلات الجديدة، وسفر بعض كبار محرريها لتغطية الأحداث المهمة ... ألخ، ولا نعتقد أن الانفاق على اكتساب المخرجين لثقافات اخراجية جديدة، بالسفر أو بغيره، يقل أهمية عن أوجه الانفاق المذكورة، فالمشكلة إذن تكمن فى نمط التفكير السائد لدى هذه المؤسسات، والذى لا يولى اهتماماً نحو تثقيف المخرج المصرى.

ولا يبقى للمخرجين المصريين إذن، سوى أساليبهم الذاتية فى تحصيل ثقافة إخراجية متنوعة، من مصادرها الضيقة والمتسعة، ويمكن القول دون مبالغة، أن الأغلبية العظمى من مخرجينا، ينتمون إلى إحدى طائفتين :

أولاهما : طائفة المخرجين المتحمسين لاكتساب هذه الثقافة، لإيمانهم بضرورتها فى تنمية ابداعاتهم الاخراجية، والذين رغم ذلك تقصر إمكاناتهم عن القدرة على تحصيلها، فالظروف الاقتصادية لهؤلاء تمنعهم من شراء ما يحتاجون من كتب ومجلات متخصصة، وتمنعهم من باب أولى من السفر إلى الخارج، لزيارة بعض دور الصحف، أو لحضور المعارض الطباعية، أو للمشاركة فى المؤتمرات والندوات وحلقات البحث، خاصة وأن هذه الظروف الاقتصادية، مع ندرة المخرجين فى مصر، تدفعهم إلى البحث عن عمل إضافى ببعض الصحف الحزبية أو الاقليمية ... ألخ، مما يضيق أمامهم الوقت الكافى، لانجاز التحصيل

الثقافى المطلوب.

ثانيتهما : طائفة المخرجين، الذين ينظرون إلى عملية التثقيف هذه، على أنها عملية ترفيهية كمالية، لا ضرورة لها، وهؤلاء قد تتوافر أمامهم فرص مواتية، للنهل من بعض المصادر، التى توفرها لهم نقابتهم أو مؤسساتهم، ولكنهم يأبون استغلال هذه الفرص، ومن ذلك مثلا أن قلة قليلة من المخرجين هم الذين يترددون بانتظام على مكتبة المجلس الأعلى للصحافة، للاطلاع على بعض المصادر الاخراجية، وعندما أرادت إحدى المؤسسات - فى الستينيات - إجراء تغيير شامل على أسلوب عمل المحررين بتدريبهم مجاناً على استخدام الآلات الكاتبة لتحرير موضوعاتهم، فشلت التجربة لعدم اقبال المحررين عليها(٩)، فما بالك بالمخرجين؟، وقد سمعنا كذلك بعض أعضاء مجلس نقابة الصحفيين، يشكو من عدم اقبال المحررين على تعلم التصوير الفوتوغرافى مجاناً، فى الدورة التى نظمتها النقابة ... ألخ، كل ذلك وغيره يدل على أن عدداً من المخرجين لا يؤمنون بجدوى تحصيل ثقافة اخراجية ما، مع أن بعض جوانب هذه الثقافة، تدخل فى صميم عمل المخرج بالفعل.

وليس أدل على ذلك من أن فرصة الاطلاع على بعض المصادر الثقافية، ودون مقابل، تقدمها بالفعل أقسام الصحافة بالجامعات المصرية، والتى يهتم بعض باحثيها بالاخراج الصحفى، موضوعاً لرسائل الماجستير والدكتوراه والبحوث الأخرى، ولكن أحداً من المخرجين - فى الأغلب الأعم - لم يفكر فى الاطلاع عليها، وإذا حدث، فدون محاولة الاستفادة من بعض نتائجها، لتطوير أساليب الممارسة الاخراجية، وتحديث الانتاج الابداعى.

وتصل هذه المشكلة إلى ذروتها، إذا علمنا أن الأغلبية العظمى من المؤسسات الصحفية المصرية، تضع عراقيل وعقبات عديدة أمام الباحثين الشبان، الراغبين فى دراسة الاخراج الصحفى بهذه الصحف، فتعتبر أن اطلاع الباحث على الأعداد القديمة من الصحيفة عملا بالغ

(٩) أشرف صالح، الطباعة وتيبوغرافية الصحف، مرجع سابق، ص ١٥٠.

السرية والخطورة، وتفرض دفع مقابل مادى معين، نظير هذا الاطلاع(١٠)، وتخفى عمداً بعض المعلومات والبيانات الميدانية التى يحتاجها الباحث ... ألخ، والمؤسف فى الموضوع، أن بعض الذين يضعون هذه العراقيل والعقبات، هم من كبار المخرجين المصريين، الذين يعتبرون بالمقاييس السيكولوجية مبدعين !.

(١٠) حول هذا الموضوع أنظر مقدمة الباحث فى :
شريف درويش، إخراج الصحف الأسبوعية فى مصر : دراسة تطبيقية على صحيفة "أخبار اليوم" من ١٩٤٤ إلى ١٩٨٩، رسالة ماجستير، غير منشورة. (جامعة القاهرة : كلية الاعلام، ١٩٩٠).

الفصل الخامس
مراحل السياق الابداعى
فى الاخراج الصحفى

مدخل

لعله يكون من المناسب الآن، أن نبحث فى المراحل التى يمر بها المخرج الصحفى - باعتباره مبدعاً - فى أثناء قيامه باخراج الصفحة المطبوعة. فإذا ما توفرت العوامل التى تساعد على ظهور النشاط الابداعى، والتى ناقشناها تفصيلا فى الفصل الرابع، فما هى إذن الخطوات التى يعبر من خلالها المخرج سياقه الابداعى؟، وليس معنى ذلك أننا سنخرج عن الهدف الرئيسى لدراستنا، بالبحث فى المبدع بدلا من الابداع، لأن هذه المراحل، ليست فقط هى التى يمر بها المخرج، ولكنها من قبل، المراحل التى تمر بها العملية الابداعية ذاتها فى الاخراج الصحفى.

ولأن الاستمرارية والتواصل من سمات العملية process، فإن من العسير أن نحدد لكل عمل من الاعمال الانسانية بداية ونهاية، أى بعرض السياق الابداعى من أولى مراحله إلى أخراها، لأن هناك تداخلا ما بين هذه المراحل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد يحدث نوع من النكوص أو الارتداد، من مرحلة متأخرة إلى مرحلة متقدمة، فى كثير من الحالات، والأكثر من ذلك أن علماء النفس أنفسهم يعترفون بأنهم قد وقعوا ضحايا خطأ منطقى، بافتراض أن الاسم الواحد للمرحلة الابداعية، يعنى عملية واحدة، «إذ يبدو جلياً أنه ليست هناك عملية ابداع واحدة، بل ربما توجد عمليات كثيرة، عددها كعدد المبدعين أنفسهم»، كما قال جيلفورد(١)، ومعنى ذلك أن هذه المراحل، ربما تختلف فى طبيعتها وعمقها من مجال ابداعى إلى آخر، بل من مبدع إلى آخر فى المجال نفسه، ولكن دراستنا على أية حال تحتاج عرض مراحل السياق الابداعى، كما أجمع عليها فريق كبير من علماء النفس الابداعى.

---

(١) Guilford, Traits of Creativity, op. cit., p. 148.

ولا تعدو هذه المراحل أن تكون مشتملة على حاجات انسانيةقوية. فالتعريف الذى أورده تورانس (١٩٦٢) للابداع(٢)، يحتوى على مراحل البحث العلمى الأساسية، كالإحساس بالمشكلة، ووضع الفروض، واختبارها، ثم الخروج بالنتائج. ويقول تورانس إننا إذا شعرنا بنقص أو عدم تناسق، نتيجة الاحساس بمشكلة معينة، فإن نوعاً من التوتر يقوم فى نفوسنا، ولذلك نشعر بعدم الراحة، ويهدف سلوكنا التالى إلى التخلص من حالة التوتر، فنبدأ من هنا فى محاولة تجنب الحلول الشائعة والتقليدية للمشكلة، من خلال البحث والتشخيص والتقليب والتخمين والتقدير، وإلى أن نختبر فروضنا، ونعيد اختبارها، فإننا نبقى غير مرتاحين، ولا يزول التوتر تماماً، إلا بعد أن نخبر الآخرين بما اكتشفناه(٣).

وإذا كان تورانس قد عرف الابداع، فى ضوء الإنتاج العلمى لا الفنى، وقسم بالتالى مراحل الابداع إلى خطوات البحث العلمى نفسها، فقد اتفق معه هاريس Harris (١٩٥٩)، على هذه المراحل نفسها، مع شىء من التصرف، فهى عنده تبدأ بوجود الحاجة إلى حل مشكلة، ثم جمع المعلومات، فالتفكير فى المشكلة، وتخيل الحلول، ثم تحقيق هذه الحلول، أى إثباتها تجريبياً، وأخيراً تنفيذ الأفكار(٤)، ويقرر هاريس إن الفرق الأساسى بين المبدعين وغير المبدعين، يكمن فى السرعة التى ينتقلون بها من الخطوة الأولى إلى الخطوة الأخيرة(٥).

ولا شك أن التحليل العلمى النفسى، مهما دق وعمق، يظل دائماً عاجزاً عن أن يميط اللثام تماماً، عن حقيقة المراحل التى تمر بها العملية الابداعية، ولاسيما تلك المرحلة، التى تضطرم فيها نار الابداع، وتنقدح فيها شرارة الحدس،والتى تسمى عادة بالإلهام (inspiration)، وهى أهم مراحل الابداع، كما سنرى فيما بعد، من

(٢) راجع تعريفات الابداع فى المبحث الأول من الفصل الأول.
(٣) Torrance, Guiding, op. cit., p. 241.
(٤) أنظر : حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ١٩١.
(٥) المرجع السابق، ص ١٩٢.

وجهة نظر المبدع على الأقل(٦)، وهو ما أوضحته تقارير الاستبطان في عدد من الدراسات السابقة.

أما التقسيم الأكثر شيوعاً لمراحل الابداع، والذى يجمع كلا من العلم والفن، فكان قد قدمه والاس Wallas (١٩٢٦)، الذى يعتبر رائد فكرة التقسيم، ومراحل الابداع عنده أربع، هى - بالترتيب الذى أورده - (٧) :

(١) الاعداد preparation : وتتضمن البحث الدقيق فى المشكلة بالقراءة والتجربة.

(٢) الكمون (الاختمار) incubation : وتتضمن هضماً وتمثيلا عقلياً، شعورياً ولا شعورياً، وامتصاصاً لكل المعلومات المكتسبة.

(٣) الإشراق illumination : وتتضمن انبثاق شرارة الابداع، أى هى اللحظة التى تولد فيها الفكرة الجديدة، والتى أسماها بعض العلماء بالإلهام.

(٤) التحقيق verification : وتتضمن الاختبار التجريبى للفكرة المبتكرة.

ونلاحظ أن والاس قد استبعد الاحساس بالمشكلة، ووجود الحاجة إلى حلها، وهى المرحلة التى أضافها كل من تورانس وهاريس فيما بعد، على أساس أن كل المراحل الأربع، لن يكون لها وجود بالمرة، إلا فى حالة وجود مشكلة ما، تعترض تفكير الشخص المبدع.

وقد تعرضت مراحل والاس فيما بعد للاختبار والنقد، فحاولت عالمة النفس الشهيرة باتريك Patrick (١٩٤١)، اختبار صحة وجود هذه المراحل، بواسطة التجريب المعملى، وقد وجدت بعد سلسلة طويلة من التجارب، أن مراحل والاس موجودة فعلا فى أى عملية ابداعية، ولكنها فى الوقت نفسه تشككت فى ترتيب حدوثها، بالطريقة التى حددها والاس، وقد أيدتها فى ذلك بحوث أخرى

---

(٦) يوسف مراد، مرجع سابق، ص ٢٧٣.

(٧) G.Wallas, The Art of Thought, (New York : Harcourt & Brace, 1926), p. 183.

متأخرة، لباحثين آخرين(٨).

أما الانتقادات التى وجهت إلى مراحل والاس، فأهمها أن الاعداد والكمون، مرحلتان تلقيان الضوء على الابداع، لكنهما ليستا الابداع ذاته، والذى يتمثل لدى البعض فى الالهام، فى حين يتمثل لدى بعض آخر فى التحقيق(٩). كما وجه فيناك Vinacke (١٩٥٢) نقداً آخر، وهو أن الابداع فاعليات دينامية، أكثر من كونه مراحل متميزة(١٠) وهو النقد نفسه الموجه إلى كثير من العمليات النفسية، وليس إلى الابداع وحده(١١).

ويؤيد فوكس رأى فيناك، فلا يعترف مطلقاً بوجود مراحل للعملية الابداعية، لأن هذه المراحل - فى رأيه - ليست إلا تعبيراً عما يحدث قبل لحظة الخلق وبعدها، «فتجميع المعلومات وهضمها وتمثيلها، تحدث يومياً فى العمل الروتينى، ولآلاف من الناس، دون إنتاج أية فكرة ابداعية»(١٢)، ونحن نتفق جزئياً وهذا الرأى، الذى تؤيده الشواهد، وتؤكده نتائج بعض الدراسات السابقة، فلو سألت أحد المبدعين عن مسار تفكيره الابداعى، فلن يستطيع وضع مراحل بطريقة والاس، بل سوف ينظر إلى هذه المراحل، على أنها تصوير متعسف لعملياته العقلية المتميزة، وقد لاحظنا من بعض الدراسات السابقة بالفعل، أن العملية الابداعية - من وجهة نظر المبدعين - عملية كلية، أى أنها تبدأ بشكل كلى، وتنتهى إلى ذلك أيضاً، والدليل على ذلك ما أثبته سويف (١٩٥٩) من أن الشاعر لا ينتقل من بيت إلى بيت عند بناء القصيدة، ولكنه ينتقل من وثبة إلى وثبة، فى اطار من الوحدة الكلية للقصيدة، التى تعتبر بذلك مجموعة من الوحدات المتكاملة(١٣). كما أثبت أرنهايم (١٩٦٢) أن بيكاسو قد بدأ برسم الجورنيكا دفعة واحدة، محتوية على كل عناصرها، وفى الأماكن

---

(٨) أنظر : فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ١٣.

(٩) المرجع السابق، ص ص ٧٣، ٧٤.

(١٠) Vinacke, op. cit., p. 98.

(١١) يوسف مراد، مرجع سابق، ص ٢٧٦.

(١٢) أنظر : حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ١٩٢.

(١٣) مصطفى سويف، مرجع سابق، ص ٣٠٢.

نفسها تقريباً، قبل أن يبدأ بالرسم التفصيلى لكل جزء منها على حدة، أى أن الكل - عند بيكاسو - كان يسبق الجزئيات منذ البداية (١٤).

وعلى الرغم من اقتناعنا بذلك كله، فقد تخيرنا أن نتبع نظرية والاس فى دراستنا، لعدة أسباب، أهمها :

أ - إن البحث فى الاخراج الصحفى، بوصفه عملية ابداعية، هو موضوع جديد تماماً، بين الدراسات الابداعية، ولذلك يحسن أن نبحث فيه بالأسلوب التقليدى، لمحاولة إلقاء الضوء على مراحله المختلفة، كما تتم فى الواقع العملى، حتى ولو حدث تداخل بين بعض المراحل، أو اختلف ترتيب حدوثها.

ب - إن اتباع نظرية المراحل، لا يعنى أن نقسم العملية الابداعية فى الاخراج الصحفى تقسيماً تعسفياً، فهى عملية كلية شاملة، ولكن الهدف من تقسيمها فى هذا البحث، هو محاولة تحليلها إلى أبسط العناصر، سعياً وراء فهم التفاعلات التى تتم فى السياق الابداعى.

ج - إننا قد لاحظنا بالفعل - رغم كلية الاخراج - أنه ينقسم حقيقة إلى عدة مراحل متباينة، يمكن التمييز بينها بدقة، صحيح أنها قد تختلف قليلا فى الترتيب، على النحو الذى أورده والاس، بل يمكن أن تسقط إحدى المراحل من السياق الابداعى، لكنها فى كثير من الحالات، موجودة بالترتيب الذى وضعه والاس منذ خمسة وستين عاماً.

---

(١٤) Arnheime, op. cit., p.p. 13, 15.

المبحث الأول : الإعداد preparation

هى أولى مراحل الابداع، سواء كان علمياً أو فنياً، وهى بالتالى أول ما يبدأ المخرج به عمله فى اخراج كل صفحة، وعلى الرغم من أن فريقاً كبيراً من علماء النفس، يعتبرون مرحلة الإلهام هى الابداع الحقيقى، وأن كل ما قبلها - بما فيها الاعداد - هى عمليات سابقة على الابداع، ولا تمثل الابداع ذاته، فلاشك أن الالهام لا ينبثق، إلا بعد فترة من التحصيل والاشباع (الاعداد)، وأن عملا ابداعياً دون الاعداد الجيد له، لا يمت للابداع بأدنى صلة.

وربما يرجع السبب فى تجاهل كثير من الباحثين لمرحلة الاعداد فى السياق الابداعى، أن تاريخ العلماء والفنانين المبدعين يروى أن الأعمال الابداعية العظيمة فى العلم والفن، كانت تأتى فجأة، بل أتى بعضها مصادفة، أى دون اعداد، ولكن الحقيقة بالفعل ليست كذلك، ووفقاً لأمثلة عديدة من تاريخ المبدعين، فالعالم أو الفنان هو الذى يهىء ظروف المصادفة، وليست المصادفة هى التى تهىء ظروف الابداع، وقد تحدث مثل هذه المصادفات تحت سمع أشخاص آخرين وبصرهم، دون أن يفطنوا إلى دلالتها، لسبب بسيط هو أنهم لم يعدوا أنفسهم لاستقبال تلك المصادفات.

ومن ذلك مثلا ما قيل عن اسحق نيوتن، من أنه اكتشف قانون الجاذبية الأرضية، لمجرد أنه رأى تفاحة تسقط من على الشجرة إلى الأرض، وفى هذا القول تبسيط للحقيقة، هو أقرب إلى التسطيح، فلم تكن المصادفة هى التى كشفت القانون وحدها، وانما لأن نيوتن قد شغل نفسه من قبلها بالتفكير فى هذه المسألة، وفى غيرها، وقد قرأ كثيراً عن أبحاث وتجارب سابقة، وعندما وقعت المصادفة وجدت نفساً متهيئة لتفسير سقوط التفاحة، بدليل أنها سقطت مراراً أمام أشخاص عاديين، دون أن يفطنوا إلى دلالة ذلك.

وحتى مع استبعاد عنصر المصادفة، فقد كان العلامة لويس باستير، يجرى تجاربه فى معمله لتحضير طعم ضد بعض الأمراض الفيروسية، عندما وقع حادث طارىء غير متوقع فى إحدى التجارب

ومع أن مساعده كان يقف بجانبه، عند وقوع هذا الحادث، ورغم أن كليهما قد رآه بالدرجة نفسها من الوضوح، فإن باستير وحده - دون مساعده - هو الذى أدرك الدلالة الجديدة لما حدث، ذلك أنه أوفى استعداداً من مساعده، ولأنه كان دائم التفكير فى أبحاثه والقراءة عنها.

وهذا هو ما حدث نفسه لجوتنبرج مخترع آلة الطباعة. فكابسة العنب التى كانت مستخدمة فى صنع النبيذ، كانت شائعة الاستخدام فى عصره، وقد رآها قبله الكثيرون والكثيرون، ولكن أحداً لم يكتشف دلالة العلاقة بين التركيب الميكانيكى للكابسة، وبين احتياجه إلى وسيلة للضغط على الحروف الطباعية، إلا جوتنبرج، لأنه كان مدركاً لأبعاد مشكلته، ومشغولا بالتفكير فى حلها، وكذلك الحال بالنسبة لألويس سينفيلدر مخترع الطباعة الحجرية (الملساء)، فقد قيل إنه اكتشفها بالصدفة، عندما رأى أن ما يكتبه على الحجر الجيرى، ينتقل بالضغط إلى الورق الأبيض، ولكن ذلك فى الحقيقة لم يحدث، إلا لأنه كان دائم التفكير فى طريقة عملية، يتمكن بها من طبع مسرحياته التى كان يكتبها ويمثلها(١٥)، وتشير هذه الأمثلة كلها - وغيرها كثير - إلى أهمية مرحلة الاعداد فى السياق الابداعى.

وربما يختلط الاعداد بالاستعداد لدى بعض الأذهان، ولكن الفرق كبير بينهما، فالاستعداد فطرة موروثة، أما الإعداد فاكتساب وتحصيل، وربما يكون لدى شخص ما استعداد فطرى للاختراع العلمى مثلا، ولكنه لن يستطيع بأى حال أن يحقق شيئاً، مالم يعد لاختراعه بالبحث والاطلاع والتجريب المستمر والتفكير الدائب، وربما يقدم شخص آخر على أن يعد نفسه إعداداً جيداً، ولكن فقدانه للاستعداد الفطرى، يجعله غير قادر على الانجاز الابداعى.

وإذا كان الاستعداد يؤهل الشخص للابداع فى مجال ما، كالاستعداد الصحفى / الفنى بالنسبة للاخراج الصحفى، فهو على كل حال استعداد واحد، يبقى مع الانسان طيلة حياته، طالما أنه تخصص

---

(١٥) Sean Jennet, Pioneers of Printing, (London : Routledge & Kegan Paul Ltd., 1958), p. 211.

فى مجال ابداعى محدد، أما الاعداد فليس واحداً، بل إن لكل عمل ابداعى تقوم به إعداداً مختلفاً على حدة، ويتعدد الإعداد بتعدد الأعمال الابداعية، فى حين يبقى الاستعداد واحداً منفرداً.

ووفقاً لملاحظة أساليب الممارسة الاخراجية بالصحف المصرية، والتى يؤيدها كل من الاستبطان الذاتى والخبرة الشخصية للباحث، يمكن القول إن مرحلة الاعداد فى العمل الاخراجى، تنقسم إلى ثلاث خطوات أساسية، ولنا تعقيب عليها بعد استعراضها، على النحو التالى :

(١) قراءة الأصول التحريرية للصفحة :

إن عمل المخرج الصحفى يبدأ غالباً، بتلقى أصول الأخبار والموضوعات، للصفحة التى كلفه رئيس القسم بتصميمها، وتقدم الأصول فى الصحف المصرية عادة مكتوبة بخط اليد، سواء للمندوبين أو المحررين أنفسهم، أو لمحررى السكرتارية المركزية (قسم المراجعة)، وغالباً ما تكون هذه الأصول مشفوعة ببعض الصور الفوتوغرافية الحديثة، التى التقطها مصورو الصحيفة مثلا، والمطلوب نشرها مع موضوعاتها، كما تكون مشفوعة كذلك بعناوين موضوعات الصفحة.

ولأن الشكل يعبر أساساً عن المحتوى، فإن المخرج لا يستطيع اختيار أسلوب إخراجى معين، قبل الاطلاع على أصول الأخبار والموضوعات المقدمة له، فربما توحى طبيعة المواد التحريرية فى هذه الصفحة، ولهذا العدد بالذات، باتباع أسلوب اخراجى معين، بل ربما تلهمه هذه المواد بفكرة إخراجية جديدة، وهكذا نرى الابداع الاخراجى مقيداً، فى حدود طبيعة الموضوعات.

وثمة فائدة أخرى محققة، من وراء قراءة أخبار الصفحة وموضوعاتها، قبل البدء فى اخراجه، وهى أن عرض الموضوع يعين المخرج على أن يقترح إضافة صور فوتوغرافية أخرى، حتى ولو كانت قديمة، وهو يطلبها فى هذه الحالة من أرشيف الصحيفة، وقد لاحظنا فعلا أنه فى بعض الأحيان تقدم الأصول التحريرية للمخرج،

دون صور، وتترك له هو مهمة اختيارها، ولهذه العملية تأثير كبير فى عملية الاخراج، إذ تعتبر الصور والرسوم من العناصر التيبوغرافية التى تساعد المخرج على اختيار أسلوب للتصميم بكل حرية ومرونة، بعكس الصفحات الخالية من الصور(١٦)، والتى تمثل مشكلة اخراجية حقيقية بالنسبة للمخرج المبدع.

وحتى إذا خلت الصفحة من الصور، قديمها وحديثها، وقرر المخرج اختيار أسلوب لتصميمها «بدون صور»، فهو على الأقل فى هذه الحالة، يحاول استخدام بعض العناصر الثقيلة، لتعويض غياب الصور، كتكبير أحجام العناوين أو وضعها على أرضيات داكنة، أو عمل كلمات استهلالية فى أوائل الفقرات، بحيث يتمكن من التغلب على رمادية الصفحة الخالية من الصور، مما يعطيها شكلا أجمل(١٧)، وهو لا يستطيع أن يسلك هذا التصرف أو ذاك، إلا بعد القراءة المتأنية للموضوعات المقدمة له، بحيث يتلاءم التصرف المختار، مع طبيعة كل موضوع بعناصره المختلفة.

ومع الأسف فإن قراءة الأصول التحريرية للصفحة، ليست من العادات الشائعة للمخرج المصرى فى مرحلة الاعداد للاخراج، فهو غالبا ما يتجاهل هذه العملية تماماً، أو هو يجرى ببصره على بعض الفقرات دون غيرها، أو حتى يكتفى بقراءة عناوين كل موضوع، ويكون السبب فى ذلك إما لأنه ينظر إلى الاخراج بوصفه عملية روتينية، ولا يهدف إلى انجاز عمل ابداعى جديد، أو لأنه لا يجد الوقت الكافى لذلك، خصوصاً مع كثرة عدد الصفحات المطلوب انجازها فى وقت يسير نسبياً.

ويجانبنا الصواب إذا اعتقدنا أن المخرج لا يبدأ فى عملية التفكير، إلا بعد أن يفرغ من هذه الخطوة من خطوات الاعداد، بل ربما يستلهم أسلوباً اخراجياً معيناً، وهو لا يزال يقرأ سطور

---

(١٦) أنظر : أشرف صالح، تصميم المطبوعات، مرجع سابق، ص ١٩٧.

(١٧): Edmund Arnold, Modern Newspaper Design, (New York : Harper & Row Pub. 1969), p. 382.

الموضوع الأول، وهنا فقد يتوقف عن القراءة، لتسجيل معالم هذا الأسلوب على ماكيت الصفحة نفسه، أو على اسكتش مصغر، لكيلا ينساها، ثم يتابع القراءة من حيث انتهى، ومعنى ذلك أن مرحلة الاعداد فى كل خطوة من خطواتها، كثيراً ما تتداخل مع المراحل التالية.

وأحياناً يقدم المخرج على قراءة الأصول التحريرية، وفى ذهنه تصور مسبق عن الأسلوب الاخراجى، الذى عقد العزم على اتباعه، وتكون القراءة فى هذه الحالة عملية تحصيل حاصل، لا جدوى منها، ويخرج الأسلوب المختار فى هذه الحالة بعيداً كل البعد عن روح الموضوع وطبيعته، ولا يتلاءم معهما إلا بمحض الصدفة، وذلك مالم يغير رأيه، ويعيد النظر فى تصوره المسبق، عند اتمام القراءة، الأمر الذى يحتاج درجة عالية من المرونة فى التفكير، والتواضع أمام الذات للاعتراف بالخطأ، الأمر الذى قد لا يتوافر لمخرجين كثيرين.

ويحسن أن نشير هنا، إلى التأثير الحتمى المتوقع، للجانب التحريرى من الصفحة على جانبها الاخراجى، فكلما تنوعت الموضوعات عن محتويات الصفحة نفسها فى العدد السابق، كلما تمكن المخرج من استلهام فكرة اخراجية جديدة، أو استحداث أسلوب اخراجى معين، وكلما أبدع المحرر فى اختيار كلمات عناوينه ومقدماته، وجدد فى انتقاء لقطات صورة، كلما زادت القدرة الابداعية لدى المخرج، هذا بفرض أن لدى هذا الأخير قدرة ابداعية أصلا، أما إذا كانت الموضوعات المختارة عادية، وكلمات العناوين تقليدية، ولقطات الصور روتينية، لخرج إخراج الصفحة بالصفات نفسها، خالياً من أية لمحة ابداعية، حتى ولو كان المخرج فناناً مبدعاً.

ومن الأمور التى تضايق المخرج عادة وتربكه، أن يطرأ تعديل على الجانب التحريرى من الصفحة، بعد أن يكون قد بدأ يستلهم فكرة، أو ينتقى أسلوباً، إن اعتزازه بالجهد الابداعى المبذول

قراءة وفكراً، واقتناعه الداخلى بأسلوبه المختار، كلاهما يتعرض للاهتزاز من الناحية النفسية، مع أن المرونة تعتبر من القدرات الابداعية المهمة، كما سنرى فى الفصل السادس بإذن الله، ويزداد الاحباط وخيبة الأمل لدى المخرج، إذا شعر أن التعديل التحريرى الذى تم، لم يكن سببه تطورات اخبارية مفاجئة ألمت بالدولة أو بالعالم، وإنما سببه رغبات مزاجية لدى المسئول عن هذا التعديل، وهنا يحس أن قدرته على المرونة - إذا وجدت - مسخرة لخدمة أمزجة بعض الأشخاص، وليست لخدمة الصحيفة التى يعمل بها، ويمنحها جهده الابداعى.

وفى بعض الأحيان فإن المخرج لا يقرأ الأصول التحريرية، اعتماداً على أن رئيسه المباشر، أو أى مسئول آخر، قد أعطاه تعليمات معينة، بشأن الأسلوب الاخراجى الذى لابد من اتباعه، وهنا يحس المخرج أن عملية القراءة لا طائل من ورائها، وبصرف النظر عن رأينا فى هذا التصرف من جانب الرئيس، فإن هذه الحالة - إذا حدثت - تمثل أدنى القدرات الابداعية عند المخرج، لأن الابداع فى جوهره، اطلاق للطاقات الكامنة لدى الشخص المبدع، وليس نزولا على رغبة أحد.

إذن فإن قراءة الأصول التحريرية فى مرحلة الاعداد، تهدف إلى:

أ - استلهام الفكرة الاخراجية للصفحة، أو اختيار أسلوبها الاخراجى.

ب - اختيار العناصر التيبوغرافية المعاونة فى عملية التصميم، كالصور والرسوم.

ج - تحديد المعالجات التيبوغرافية لبعض العناصر.

د - مواءمة الشكل للمحتوى، برفع قدرة الاخراج على التعبير بموضوعية عن التحرير.

(٢) الاطلاع على المساحات الاعلانية بالصفحة وتيبوغرافيتها :

وقد تكون هذه الخطوة سابقة على قراءة الأصول التحريرية، ولكنها على كل حال لابد أن تتم فى سياق مرحلة الاعداد للاخراج،

ونحن لا نقصد بطبيعة الحال اطلاع المخرج على محتوى اعلانات الصفحة، لأن هذا الجانب لا يهم المخرج فى قليل أو كثير من جهة، ولأنه لا علاقة فى كثير من الأحيان بين المحتوى التحريرى للصفحة، ومحتوى اعلاناتها من جهة أخرى.

إن أول ما يهم المخرج فيما يتصل باعلانات صفحته، مساحاتها، ليس فى حد ذاتها، ولكن لأن تحديد المساحات الاعلانية، يحدد بشكل غير مباشر، المساحة المتبقية من الصفحة لوضع المواد التحريرية، والتى يتحرك فيها المخرج بدرجات متفاوته من الحرية، ذلك أن من الأمور المعروفة فى أوساط المخرجين، أنه كلما ضاقت المساحة التحريرية، قلت حرية المخرج فى التحرك خلالها، وتناقصت بالتالى قدرته على الابداع فيها، والعكس صحيح بطبيعة الحال.

ولذلك عادة ما يسعد المخرج التقليدى (غير المبدع)، عندما يكتشف أن الاعلانات قد احتلت حيزاً كبيراً من صفحته، ولم تترك له إلا النذر اليسير، إذ أنه فى هذه الحالة سوف يفرغ من عملية الاخراج فى بضع دقائق، ودونما بذل جهد كبير فى التفكير والانتقاء، بعكس المخرج المبدع، الذى يتمنى فى قرارة نفسه أن تخلو صفحته تماماً من الاعلانات، حتى تتاح له الفرصة الكاملة لابراز مواهبه، وعرض قدراته الابداعية بكل حرية، وإن كنا نرى من جهة أخرى أن ابداع المخرج واعجازه، يتجليان فى إحسان التصرف فى الحيز الضئيل، واعطاء فكرة ابداعية جديدة، برغم ضيق المساحة.

ولا يكفى تعرف المخرج على المساحات الاعلانية، لتحديد أسلوب الاخراج، وفقاً للحيز المتبقى له، بل لابد له أيضاً من الوقوف على الشكل، الذى تتخذه هذه الاعلانات، فعلى سبيل المثال، ربما تكون جملة المساحات الاعلانية فى صفحة ما، تعادل ربع مساحة الصفحة، ولكن هل يشغل هذاالربع أحد الركنين الأيمن أو الأيسر؟، أم يشغل عمودين كاملين بطول الصفحة؟ - فى حال كونها صفحة عادية تنقسم إلى ثمانية أعمدة - أم يشغل الربع الأسفل بعرض الصفحة؟، أم

أنه يتوزع على كلا الجانبين على شكل نصفى الهرم؟ .. إن الاجابة عن هذه التساؤلات مهمة بالنسبة للمخرج، لأن تحديد شكل المساحات الاعلانية على الصفحة، سوف يحدد بالتالى شكل المساحة التحريرية المتبقية.

ويحتاج الشكل الذى تتخذه المساحة التحريرية، بعض التصرفات الاخراجية ذات العلاقة بهذا الشكل، فإذا كانت الاعلانات تحتل عمودين بطول الصفحة، فإن معنى ذلك أن المساحة التحريرية المتبقية، ستكون ذات شكل شديد الاستطالة الرأسية، وعلى المخرج الواعى فى هذه الحالة أن يستخدم الاخراج الأفقى، حتى يتباين مع شكل المجال المرئى، وإذا احتلت الاعلانات قاع الصفحة بعرضها كاملا، فمعنى ذلك أن المساحة التحريرية تتحول إلى الشكل المربع، والذى يستتبع استخدام الأشكال المستطيلة بكثرة فى الاخراج، رأسياً أو أفقياً ... وهكذا(١٨).

ولا يقل إلمام المخرج بتيبوغرافية الاعلانات من داخلها، فى الأهمية، عن الشكل الذى تتخذه على الصفحة، ويكفى فى هذا المقام أن يتعرف المخرج على الاعلانات الثقيلة، المحتوية فى داخلها على صور فوتوغرافية أو أرضيات داكنة، من الاعلانات الخفيفة، غير المحتوية على العنصرين المذكورين، إذ من الأمور البديهية المعروفة، ضرورة إبعاد الصور الفوتوغرافية التحريرية، عن تلك الاعلانية، بحيث لا تصطدمان، فتقتل كل منهما الأخرى، ويضيع وضوح كليهما وابرازه(١٩)، وإن كان المخرج المصرى بصفة عامة غير حريص على الإلمام بتيبوغرافية الاعلانات.

ولابد أن نذكر هنا، كما سوف نذكر دائماً، إن دور التعلم الاخراجى فى فوائد اطلاع المخرج على المساحات الاعلانية وشكلها وتيبوغرافيتها، واضح أشد الوضوح، فالتباين بين الاتجاه الاخراجى

---

(١٨) أشرف صالح، تصميم المطبوعات، مرجع سابق، ص ٢٠١.
(١٩) أحمد حسين الصاوى، مرجع سابق، ص ١٩٤.

وشكل المجال المرئى التحريرى، وكذلك إبعاد الصور التحريرية عن تلك الاعلانية، هما من الأمور التى يتعلمها الطالب فى أثناء دراسته بالجامعة للاخراج الصحفى، فإذا لم يكن قد تعلم هذه وتلك، فلاشك أن استعداده الفنى وحسه الجمالى، سوف يوجهانه الوجهة نفسها، علاوة على توجيهات رؤسائه، إذا ما وقع فى خطأ ما يتصل بهاتين النقطتين، وذلك من خلال الخبرة الاخراجية الطويلة.

ومن المشكلات التى يعانيها المخرج فى بعض الصحف، ما يطرأ فى بعض الأحيان من تعديل مفاجىء على بعض المساحات الاعلانية ومواقعها، مما يضطره أحياناً إلى إعادة تصميم الصفحة، وفقاً للمساحات الجديدة، كما يؤدى تبادل الاعلانات لمواقعها إلى اختلاف تيبوغرافية كل إعلان، مما يستوجب اعادة النظر فى توزيع الصور الفوتوغرافية والعناصر الثقيلة على الصفحة، ويتطلب هذا وذاك تمتع المخرج بقدر كبير من المرونة الابداعية، كما سنوضح فيما بعد بإذن الله، بحيث يكون قادراً على اجراء التعديل فى أسرع وقت.

وقد سبق أن وضعنا فى إحدى دراساتنا السابقة (١٩٨٥)، ما أسميناه «معادلة المرونة التحريرية / الاعلانية»، والتى اقترحنا فيها تقسيم الصفحة إلى محاور أفقية غير منظورة، وفقاً للمساحات الشائعة الاستخدام بصفة عامة فى الصحيفة، بحيث يمكن اجراء التعديل المطلوب فى اسلوب الاخراج، كلما طرأت تعديلات إعلانية، بكل مرونة وطواعية(٢٠).

ويهدف إذن الاطلاع على المساحات الاعلانية فى مرحلة الاعداد، إلى :

أ - تحديد المساحة التحريرية، التى يتحرك فيها المخرج، فى أثناء وضع أسلوب الاخراج المختار.

ب - الوقوف على شكل المساحة التحريرية واتجاهها، للتحكم فى مساحة كل عنصر تيبوغرافى واتجاهه.

ج - معرفة الملامح التيبوغرافية للاعلانات، وبخاصة بالنسبة للعناصر

---

(٢٠) أشرف صالح، تصميم المطبوعات، مرجع سابق، ص ٣١٢.

الثقيلة فيها، بحيث لا تتضارب مع العناصر المماثلة فى الجزء التحريرى من الصفحة.

(٣) المناقشات مع الزملاء والرؤساء (التفاكر) :

وهى خطوة غير ضرورية فى مرحلة الاعداد، وإن كنا نلاحظ أنها تجرى فى بعض الأحيان بين المخرجين فى الصحيفة الواحدة، وبخاصة فى حالة وجود مشكلة اخراجية فى الصفحة التى يتم إخراجها، أو عندما تكون هناك أحداث خطيرة ومفاجئة على المستوى القومى، ويراد التعبير عن أهميتها فى اخراج الصفحة.

وقد لاحظنا أن هذه المناقشات - إذا تمت - تكون بين الزملاء، المتساوين فى السن والخبرة، أكثر مما تتم مع الرؤساء، أو الزملاء الأكبر سناً والأعمق خبرة، ولذلك تتخذ المناقشات شكلا ودياً، أكثر منه رسمياً، ويبدو أن السبب فى ذلك هو أن المخرج الشاب ربما لا يجد غضاضة فى التحدث مع زملائه، بوصفهم أنداداً له، فإذا عرض عليهم فكرة اخراجية معينة، فهو غالباً لا يخشى من قسوة النقد، حتى ولو كانت فكرته غريبة أو غير ملائمة، أو حتى غير جيدة، بعكس المناقشة مع الرؤساء، والتى تتخذ فى الغالب الصفة الرسمية، ولا تتم فى معظم الأحيان، إلا من خلال توجيهات الرؤساء وتعليماتهم للمرؤوسين عند توزيع العمل، أو عند عرض ماكيت الصفحة - بعد انجازه - على هؤلاء الرؤساء لتقويمه.

أى أنه يمكن القول إن المناقشات مع الرؤساء تكون غالباً قبلية أو بعدية، أى قبل بدء مرحلة الاعداد، عند تسليم الأصول للمخرج، أو بعد الانتهاء من رسم الماكيت، فى حين تكون المناقشات مع الزملاء فى أثناء مرحلة الاعداد، وهى نفسها المرحلة، التى ربما يبدأ فيها المخرج التفكير فى أسلوب إخراج الصفحة.

ولذلك نستطيع أن نعتبر أن هذه الخطوة، فى حال القيام بها مع الزملاء، تدخل فى اطار عملية التفكير الاخراجى، التى ربما تبدأ فى مرحلة الاعداد، وربما تبدأ بعدها، وتعتبر المناقشة مع الآخرين فى هذه الظروف هى العملية النفسية، التى أسماها علماء النفس

بالتفكير الجماعي، وقد عبر عنها تورانس (١٩٦٢) بمصطلح Brain - Storming (٢١)، والتى ترجمها بعض الباحثين العرب(٢٢) بمصطلح «القصف الذهنى»، فى حين قدم لها بعض آخر(٢٣) ترجمة أفضل، نميل إليها، وهى «التفاكر».

وكانت مسألة قيمة كل من التفكير الجماعى والتفكير الفردى موضع اهتمام علماء النفس الابداعى - ولا تزال - وعلى رأسهم جيلفورد وزملائه، وإن كان الخلاف لا يزال مثاراً، حول الجدوى الأكبر لأى منهما، لتنمية النشاط الابداعى، فيشير اوزبورن (١٩٥٣) مثلا، إلى أن قرابة ثلث الأفكار المنتجة بشكل جماعى أفكار ابداعية، «فإن فكرة شخص ما، تكون مستندة إلى فكرة شخص آخر»(٢٤)، إلا أن بيرى وبلوك Berry & Block (١٩٥٨)، أثبتا أن الأشخاص الذين يفكرون فرادي، ينتجون عدداً أكبر وأفضل من الأفكار الابداعية، من الذين يفكرون بشكل جماعى(٢٥)، وقد أكد تورانس (١٩٦٢) المعنى نفسه، حينما أثبت أن الطفل شديد الابداع، يعمل وحده فى معظم الأحيان(٢٦)، ثم جاءت أبحاث تيلور وزملائه (١٩٦١)، لتوضح أنه ليس للمجموعة المحيطة بالشخص المبدع، أى تأثير ايجابى على إنتاج الأفكار الابداعية، تحت ظروف التفاكر(٢٧).

ولم تمنع هذه النتائج كلها من أن يخرج موريس شتاين (١٩٧٥) بنتيجة مهمة من أبحاثه، وهى أنه «مالم يوفق المبدع إلى شخص آخر، سواء كان جماعة تتحمس لأفكاره وأعماله، أو فرداً يستمع إليه ويكون صداه ومرآته، فلن يكتب لأعماله أن تأخذ طريقها

---

(٢١) Torrance, op. cit., p. 113.

(٢٢) أنظر بالتفصيل :
* فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ص ٣٣، ٣٤.
* مصرى حنورة، مرجع سابق، ص ١٥.

(٢٣) عبدالحليم محمود، مرجع سابق، ص ١٢٦.

(٢٤) A.Osborn, Applied Imagination, (New York : Charles Scribner`s Sons, 1953), p. 119.

(٢٥) أنظر : فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ص ٣٣، ٣٤.

(٢٦) Torrance, op. cit., p. 102.

(٢٧) أنظر : مصرى حنورة، مرجع سابق، ص ١٥.

إلى القبول الاجتماعى(٢٨).

ولسنا فى الحقيقة ميالين لتبنى رأى من هذه الآراء، دون آخر، مالم تثبت لنا صحة هذا الرأى أو ذاك، سواء من الاستخبار الذى سنجريه على الجمهور العام للمخرجين الصحفيين، أو من التجربة الابداعية التى سنجريها على عينة منهم، خاصة وأن الفرض المبدئى الذى نعتقد فيه حتى الآن، أن قيمة كل من التفكير الفردى والجماعى فى مرحلة الاعداد، تختلف من مجال ابداعى إلى آخر، بل وتختلف فى المجال نفسه من موقف ابداعى إلى آخر، ومن شخص إلى آخر.

وعلى العموم فإننا نرى أن التفاكر فى مرحلة الاعداد للابداع الاخراجى، يهدف إلى :

أ - التعرف على أبعاد المشكلة الاخراجية التى تواجه المخرج.

ب - عرض أو اقتراح أساليب اخراجية معينة لمواجهة المشكلة المطروحة.

ج - تقديم أفكار بديلة، فى حالة عدم صلاحية الفكرة المطروحة، بعد اجراء التقويم المناسب لها.

ويبقى لنا أن نعقب على هذه الخطوات الثلاثة لمرحلة الاعداد، وذلك بطرح الملاحظات التالية لمناقشتها والتعليق عليها، كما يلى :

(١) إن التفاكر قد يسبق الاطلاع على الأصول التحريرية والمساحات الاعلانية، فى الحالات التى تنحصر فيها عملية التفكير الجماعى، فى مناقشة فكرة اخراجية للصفحة، بغض النظر عن محتواها وطبيعة موضوعاتها، وبصرف النظر أيضاً عن مساحاتها الاعلانية وشكلها وتيبوغرافيتها، وفى هذه الحالة لا يكون للفكرة الاخراجية - أو الأفكار - علاقة عضوية وثيقة بالخطوتين الأخريين، بمعنى افتراض صلاحية الفكرة لأية موضوعات تحريرية، طالما أنها تنتمى كلها إلى مجال واحد، كالتحقيقات الصحفية مثلا أو الرياضة ... ألخ، ودون أن

---

(٢٨) Stein, op. cit., p. 82.

تكون لها أيضاً علاقة بالاعلانات، وتنطبق هذه الحالة الأخيرة بالذات، على الفكرة الاخراجية، التى يجمع من خلالها المخرج بين عنوان الموضوع الرئيسى فى الصفحة وصورته الرئيسية، وربما مقدمته كذلك، فى تكوين فنى واحد، يحتل عادة قمة الصفحة، الخالية دائماً من الاعلانات.

ورغم أن هذا العمل قد ينتقص من القيمة الابداعية للعمل الاخراجى، باعتبار هذا الأخير وسيلة للتعبير عن روح موضوع معين، فإنه على كل حال يمثل درجة من درجات السلم الابداعى - إذا صح التعبير - لأنه قد يصلح فى موضوعات معينة، وكثيرة، تخلو من الفكرة التحريرية الغريبة وغير العادية، والتى تحتاج فكرة اخراجية مماثلة.

(٢) إنه حتى فى حالة انكار قيمة التفاكر، فإن التفكير الفردى المنفرد للمخرج، يؤدى الدور نفسه بالنسبة للعملية الابداعية، فعملية التفكير بوجه عام، حتى ولو كانت فردية، تمثل أخذاً ورداً بين المخرج وبين نفسه، من خلال طرح بعض المفاهيم والتصورات، ورفض بعضها، وقبول بعضها الآخر، ثم عملية فرز للتصورات المقبولة، وتحديد أولويات قبولها، توطئة للاستقرار على واحد منها، وهو نفسه ما يحدث فى عملية التفاكر.

وبالتالى، فكما يمكن أن يسبق التفاكر كلا من الاطلاع على الأصول التحريرية والاعلانات، فكذلك التفكير الفردى أيضاً، والذى ربما يثبت فى حالة سبقه للخطوتين الأخريين، مقياساً ابداعياً معيناً لدى المخرج، وهو أنه متحمس لما يعمل، ودائم التفكير فيه، حتى من قبل أن يتسلم الأصول التحريرية، أو يطلع على المساحات الاعلانية، كل ما يعيبه، وهو نفسه ما يعيب التفاكر عندما يأتى كخطوة أولى فى مرحلة الاعداد، أنه يفقد الصلة بروح الموضوع، ويقتصر فى استخدام لغة التعبيرالاخراجى على المجال التحريرى الصحفى.

(٣) تتم الخطوتان الأوليان فى بعض الأحيان فى خطوة واحدة، فقد لاحظنا أنه فى بعض الصحف الأسبوعية المصرية، فإن رئيس التحرير

- أو مديره - يرسل أصول المواد التحريرية للصفحة المطلوب اخراجها، مشفوعة بالمساحات الاعلانية، دون شكلها أو تيبوغرافيتها، وفى هذه الحالة يقف المخرج فى الوقت نفسه تقريباً على كلا الجانبين، أما بالنسبة للشكل الذى سوف تتخذه الاعلانات على الصفحة، فإنه يترك عادة للمخرج نفسه ليحدده كيفما يشاء على الماكيت، وأما تيبوغرافية الاعلانات، فربما يسعى المخرج بنفسه معياً إلى قسم الاعلانات بالصحيفة، لكى يستطلع من رئيسه مثلا عن تيبوغرافية الاعلانات، وربما يطلع بنفسه على تصميماتها الموضوعة سلفاً.

(٤) للخطوتين الأوليين من مرحلة الاعداد وقت محدد لإتمام كل منهما، بصرف النظر عن الترتيب، أما التفاكر، أو حتى التفكير الفردى، فإنه يتم فى أى وقت، بل ربما فى كل الأوقات، فمع السطور الأولى لأول موضوع تحريرى يطلع عليه المخرج، تبدأ عملية التفكير بطريقة لا شعورية فى الفكرة الاخراجية الصالحة، أو الأسلوب الاخراجى المناسب، سواء كان هذا التفكير فردياً أو جماعياً.

(٥) يكون التفكير - أو التفاكر - فى مرحلة الاعداد تفكيراً من النوع التخيلى، وقد سبق أن أشرنا للتخيل، باعتباره من المفاهيم النفسية الداخلة فى السياق الابداعى، وسواء كان تخيلا استرجاعياً أو تكوينياً، فالمخرج يستدعى من الذاكرة صور الأساليب الاخراجية التى تعلمها أو خبرها فى أثناء العمل، أو تلك التى أعجبته فى صحف أخرى، كما يكون فى الذاكرة نفسها صور الصفحة التى هو بصدد إخراجها، بعد اتمام طبعها على الورق، ويؤدى طرح كل هذه التخيلات، إلى تمكينه من انتقاء أحد هذه الأساليب المتخيلة، أو استبعادها جميعاً، والبدء فى التفكير بطريقة مغايرة، للاستقرار على أسلوب جديد كل الجدة، وقد يختار أسلوباً مطروقاً ومسبوقاً، مع التصرف فيه.

وفى هذا المقام فإن الفارق الرئيسى بين التفكير والتفاكر، هو فى طريقة استدعاء التخيلات، ففى حالة التفكير (الفردى)، فإن

التخيلات تنبعث من ذات المخرج، من ذاكرته التى تختزن الخبرات المتراكمة، أما فى حالة التفاكر (الجماعى) فإن الأشخاص الآخرين (المخرجين) هم الذين يعرضون هذه التخيلات بالألفاظ المنطوقة أو بالرسم التوضيحى، ونلاحظ أن هؤلاء الآخرين يثيرون تخيلاتهم، بالطريقة نفسها، التى يمارس بها المخرج تفكيره (الفردى) التخيلى.

(٦) ولعل أشد ما فى مرحلة الاعداد من مخاطر على العمل الابداعى، سيطرة الخبرات السابقة، للمخرج ذاته فى حالة التفكير (الفردى) أو للآخرين فى حالة التفاكر، خصوصاً إذا علمنا أن عملية الاستدعاء (الفردية أو الجماعية) فى التخيل، لا تقتصر على الأساليب الاخراجية السابقة فقط، بل ربما تشمل أيضاً استدعاء القراءات السابقة فى الاخراج، والمناقشات السابقة مع الزملاء، والملاحظات السابقة، التى سمعها المخرج من رؤسائه فى الفترة الماضية من عمله، وترجع خطورة سيطرة الخبرات المستدعاة على أفكار المبدع، فى أن ياتى عمل المخرج (الجديد) متأثراً بتلك الخبرات، أو محاكياً لها، وهو ما يشير إليه نقاد الأدب على سبيل المثال، على أنه نوع من «السرقات الأدبية».

ومن ذلك مثلا، ما يقال عن ابراهيم عبدالقادر المازنى من أن صفحات كثيرة من رواياته، كانت تمتلىء بعبارات من أعمال أخرى له نفسه، وكذلك قصائده الشعرية، ويقال عن الشاعر الراحل صلاح عبدالصبور، أن عبارات كاملة من قصائده فى ديوانه (الناس فى بلادى)، مستوحاة من قصائد للشاعر الانجليزى اليوت، وسبق أن أشار سويف (١٩٥٩) إلى إن خطابات الشاعر الانجليزى جون كيتز لأصدقائه، وهى من أعماله الأدبية الشهيرة، تنتشر فيها عبارات شيكسبيرية كثيرة، وحتى فى فنون أخرى كالموسيقى، يقال عن عبدالوهاب إن بعض ألحانه تنتشر فيها نغمات موسيقية غربية ... وهكذا.

وفى رأى علماء النفس الابداعى أن سيطرة الخبرات السابقة وأفكار الآخرين على نشاط المبدع، تدل فى حقيقة أمرها على

استيعاب المبدع لأكبر قدر من المعلومات فى مجال تخصصه، مع أن هذا الأمر يوقعه فى ضرورة خلق التوازن بين قدراته على الابداع الطليق الأصيل، وبين الألفة بأفكار الآخرين(٢٩)، وتزداد خطورة هذه السيطرة، لا بالمناقشات التى يجريها المخرج الصحفى مثلا مع زملائه أو رؤسائه فقط، ولكن أيضاً - وربما يكون هذا هو الأهم - بالاطلاع المباشر على بعض الصفحات السابقة، من اخراجه أو اخراج غيره.

ولذلك ينصح عبدالستار ابراهيم (١٩٧٨) أن يبدأ المبدع بإعداد نفسه، من خلال الاطلاع على الأعمال الأخرى، لكن عليه فى الوقت نفسه أن يكون قادراً على طرح تلك الأعمال بعيداً، حتى يعطى أفكاره حرية النمو(٣٠)، وبهذا يحسن - فى رأينا - ألا يبدأ المخرج عمله بالنظر فى صفحات أخرى سابقة، أو بمعنى أدق، ألا يندمج فى العمل الاخراجى، بعد الاطلاع على هذه الصفحات مباشرة، لأن من شأن هذا أن يوقعه فى التكرار، بفعل التداعى للعمل السابق.

نقول ذلك بعد أن لاحظنا أن السمة التى صارت شائعة بين المخرجين فى بعض الصحف، أنهم يبدأون مرحلة الاعداد للاخراج بإمعان النظر فى بعض الصحف الأوربية والأمريكية الشهيرة، التى يروقهم إخراجها بصفة عامة، وذلك حتى قبل الاطلاع على أصول المواد التحريرية والاعلانية، بل وجدنا فى بعض الأحيان أن رؤساءهم - حتى رئيس التحرير - كثيراً ما يرسل إلى المخرج بصفحة معينة، وقد استلها من صحيفة أجنبية، وهو يطلب منه الاستفادة من اخراجها، عند التفكير فى اخراج صفحته.

وقد لا تمثل المناقشات مع الزملاء أو الرؤساء، خطورة الاطلاع على الصفحات السابقة، فى مرحلة الاعداد للاخراج، إذ تقتصر المناقشات على تقديم فكرة، أو طرح أسلوب، أو اقتراح طريقة للمعالجة، ويتم ذلك غالباً - كما سبق أن ذكرنا - بشكل

---

(٢٩) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٥٢.

(٣٠) المرجع السابق.

نظرى محض، يطلق العنان لخيال المخرج، للتصرف فى الاقتراح المقدم بكل حرية، أما الاطلاع على الصحف الأخرى، قبل ممارسة العمل مباشرة، فإنه يوقع المخرج فى خطر التكرار غير المتعمد، وأحياناً المتعمد، بصرف النظر عن المقولة السائدة بأن المحاكاة شكل من أشكال الابداع.

المبحث الثانى : الاختمار incubation

ذكرنا أن العملية الابداعية فى الاخراج الصحفى، تبدأ بمرحلة الاعداد، والتى تحوى فى داخلها الاطلاع على الأصول التحريرية والمساحات الاعلانية، ثم التفاكر مع الزملاء والرؤساء، أى التفكير الجماعى معهم، والذى ربما يقتصر على التفكير الفردى للمخرج، فى الفكرة أو الأسلوب الذى سوف يتبع.

وإذا كان الإلهام هو المرحلة، التى يعتبرها كثير من علماء السلوك الابداعى، هى التى تمثل الابداع الفعلى، باعتبارها المرحلة التى تنقدح فيها الشرارة، وتنتج الفكرة الابداعية الجديدة، فما هى طبيعة المرحلة الوسطى بين الاعداد والإلهام؟، وما هو دورها فى العملية الابداعية؟، وهل هناك بالفعل اختمار فى عملية الاخراج الصحفى؟ ... يحاول هذا المبحث أن يقدم اجابات علمية عن هذه الأسئلة.

وللوقوف على طبيعة الاختمار، لابد أن نعى جيداً موقعه المتوسط، بين الاعداد والإلهام، إن الخطوة الأخيرة غالباً فى مرحلة الاعداد، هى التفكير، سواء كان فردياً أو جماعياً، ويمثل الإلهام المرحلة الثالثة فى العملية الابداعية، ومعنى ذلك - منطقياً - أن الاختمار هو مرحلة تلى التفكير، وتسبق انبثاق الفكرة الابداعية.

والاختمار ببساطة، يمثل المرحلة التى تتوقف فيها عملية التفكير، بعد طول انشغال بها فى مرحلة الاعداد، تمهيداً لانبثاق الفكرة الابداعية الجديدة فى مرحلة الإلهام، ولذلك يسمى الاختمار فى بعض الدراسات «بالكمون»، أى هى المرحلة التى يكون فيها التفكير الابداعى كامناً، غير فاعل.

ويستدل بعض العلماء على ذلك، من أن أغلب تعريفات الإلهام - كما سنرى فيما بعد - تنطوى على نوع من «المفاجأة» فى ظهور الفكرة الابداعية، ومعنى المفاجأة هنا، أنه لم يكن هناك أى تمهيد قبلها، بل كان الذهن كامناً، وكانت نواتج التفكير لا تزال تختمر(١).

---

(١) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٥٥.

توطئة لظهورها بشكل مفاجىء، أى أن الإلهام يمثل تحرراً مفاجئاًللذهن، من عمليات الكف المستمر للنشاط العقلى، المتمثل فى التفكير.

ولكن .. ما هو الداعى للكف عن التفكير فى هذه المرحلة؟، أو ليست مواصلة التفكير هى الأدعى لانبثاق الفكرة الابداعية فى مرحلة الإلهام؟، يقول علماء النفس إن هناك ظاهرة لها سيطرة على كثير من الأعمال الأدبية مثلا، ويطلقون عليها اسم «التحول الفكرى» (serendepity)، ومجملها يقول إن حل مشكلة ما حلا جذرياً، لا يأتى إلا عندما يبتعد الذهن عن التركيز كثيراً فى المشكلة، ولو إرادياً، ويتم ذلك بان ينشغل الشخص نفسه فى أى عمل أو نشاط مختلف، أو يستلقى للراحة والهدوء(٢)، وبالتالى يمكن أن نستنتج أن النصيحة التى يمكن توجيهها للمبدعين، وبخاصة للذين يخشون التداخل بين ابداعاتهم الخاصة وابداعات غيرهم، أن يكونوا قادرين على تحقيق هذا التحول وممارسته عمداً.

ويستدل هؤلاء العلماء على رأيهم هذا، بأن تاريخ الابداع فى العالم يشير إلى أن الإلهام كثيراً ما كان يظهر بعد الاستيقاظ من النوم مباشرة، أى بعد فترة من سكون الفكر، وتوقفه عن الانشغال بالمشكلة، «إذ أن تلاشى الانتباه، يحرر التفكير من بعض الآراء الطفيلية، التى قد تكون عائقاً للتفكير عن سيره»(٣).

كما لاحظ بعض الباحثين أن الخفض من تركيز الانتباه، يساعد على تفكيك عناصر المشكلة، التى يكون المبدع بصدد التفكير فى حلها، ويؤدى هذا التفكيك إلى إبراز بعض العناصر دون غيرها، ويعيد العدول عن التفكير فى المشكلة حيناً من الوقت، يعيد للذهن نضارته، فيصبح بالتالى قادراً على إدراك هذه العناصر التى برزت، فى صورة جديدة، واعطائها دلالة جديدة، تنير جميع نواحى المشكلة،

---

(٢) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٣) يوسف مراد، مرجع سابق، ص ٢٧٧.

(٤) Weisburg, op. cit., p. 38.

وتساعد على تنظيمها فى أسلوب جديد(٥)، وهذا هو ببساطة جوهر الابداع.

وقد أجرى كراتشفيلد Cruchfield (١٩٥١) عدة تجارب حول هذا الموضوع، أثبت من خلالها أن كمون التفكير الابداعى يقود - دون أن يفطن الفرد - إلى رموز جديدة مستمدة من البيئة، كما يسمح لنمو التمثيل الذهنى ideation، بينما يكون الفرد منغمساً فى نشاط آخر(٦)، وقد وضح من إحدى التجارب مثلا أن أداء الفرد فى عمل سابق، ربما يسهل له الاستبصار فى عمل لاحق، حتى ولو كان الفرد غير منتبه إلى الارتباط بينهما(٧).

إن هذا التفطن للواقع، وقدرة الشخص المبدع على العودة إليه رهن إرادته، هو ما يميز النشاط الابداعى عن التخيلات المضطربة وهلوسات المريض العقلى، وتصوراته المفككة التى لا تخضع لنظام، وتفتقر إلى التوافق والتماثل وتوازن العلاقات(٨). ويعبر كوستلر (١٩٦٤) عن مرحلة الكمون بقوله المأثور : «تراجع لتقفز أحسن»(٩)، ففى العمل الابداعى تنكص النفس، أى تلجأ إلى العمليات العقلية تحت الشعورية، ويرى صفوت فرج، تعليقاً على هذا الرأى، أن الفارق الأساسى بين المبدع والمريض النفسى أنه فى الحالات المرضية، فإن النفس تتراجع، ولكن دون أن تقفز فيما بعد، أما فى حالة المبدع، فإن الأفكار تترابط، وترى الأشياء فى ضوء جديد، إنه «تحليل يسبق التركيب»(١٠).

خلاصة القول إذن، إن هذه المرحلة تمثل «كمون» الذهن عن ممارسة العمليات العقلية المتمثلة فى التفكير، فى سبيل «اختمار» الأفكار المطروحة فى مرحلة الاعداد، فماذا عن موقع هذه المرحلة

---

(٥) Whitehead, op. cit., p. 212.

(٦) أنظر : حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ١٩١.

(٧) المرجع السابق، ص ١٩٣.

(٨) صفوت فرج، مرجع سابق، ص ٨٣.

(٩) Koestler, op. cit., p. 99.

(١٠) صفوت فرج، المرجع السابق، ص ٨٧.

من السياق الابداعى فى الاخراج الصحفى؟.

على الرغم من تأكد وجود الاختمار (الكمون) فى مختلف الابداعات، علمية كانت أو فنية، كما أشارت الدراسات السابقة، فربما يختلف وضع الاخراج الصحفى فى هذه النقطة، من ناحيتين :

أ - إن تعاقب العمليات الاخراجية، صفحة بعد أخرى، مع تميز الابداع الاخراجى بضيق الوقت، والالحاح على المخرج، جعلا الفرصة غير متسعة لمرحلة الاختمار، التى لا نستطيع إنكار وجودها تماماً، ولكنها على أقل تقدير تتميز بانها سريعة وخاطفة.

ب - ولما كان الابداع - بمعناه العلمى المفهوم - نادر الحدوث فى الاخراج، على أساس أن أغلب صفحات كل عدد من أعداد الصحيفة، تخرج تقليدية نمطية إلى حد كبير، فإن المخرج بالتالى يصبح فى غير حاجة ماسة لاختمار أفكاره، لأنها لا تكون جديدة كل الجدة.

ومعنى ذلك أن احتياج المخرج إلى مرحلة الاختمار، ليس واحداً فى كل الحالات الاخراجية، بل يختلف من صحيفة إلى أخرى، ومن وقت إلى آخر، بل ومن صفحة إلى أخرى، إلى جانب اختلافه المنطقى من مخرج إلى آخر : فعندما يزداد عدد المخرجين فى صحيفة ما، بالنسبة لعدد صفحاتها، ويصبح متوسط عدد ما ينتجه كل منهم من صفحات معقولا، يجد المخرج فرصة أوسع لكمون تفكيره واختمار أفكاره، شريطة أن تكون الصفحة التى يقوم بإخراجها ذات طبيعة خاصة، أى تحتاج إلى فكرة اخراجية جديدة تماماً، وأن يكون المخرج ذاته متمتعاً بقدرات ابداعية عالية.

أما فى غير ذلك من الحالات، فإن المخرج ينتقل مباشرة من الاعداد إلى التحقيق، دون المرور بالاختمار، ولا حتى بالإلهام، ويقتصر تفكيره فى أسلوب اخراج صفحته، على العمليات العقلية العادية، التى يمارسها خلال الاعداد، والتى تعتمد فى هذه الحالة على تقدير أهمية كل موضوع، واعطائه وسائل الابراز التى تتناسب وهذه الأهمية، مع حسن تقدير مساحة كل موضوع للحيز المخصص له على الصفحة ... ألخ، بل ربما يكون فى غير حاجة حتى فى مرحلة

الاعداد، للتفكير الجماعى (التفاكر) مع زملائه أو رؤسائه.

ذلك أن العمل الابداعى الحقيقى، يحتاج إلى استخلاص المبدع لركائزه ومحدداته من معلومات كامنة فى نوع من اللاشعور، يسمى «ما قبل الشعور» (preconscious)، وهو يشير إلى الوعاء الذى يحوى الأفكار، التى رغم كونها حالياً لا شعورية، فإنه يمكن استدعاؤها إرادياً إلى الشعور، إما بالتذكر، أو بتثبيتها بفكرة مرتبطة بها، وهى لذلك وسط بين الشعور واللاشعور(١١)، فى حين لا يمكن أن يصبح اللاشعورى شعورياً إلا بالتحليل النفسى والترابطات الحرة والأحلام(١٢).

فإذا لم يكن العمل الاخراجى ابداعياً، بمعنى إذا لم تكن الفكرة والأسلوب الاخراجيان جديدين، فإن المخرج فى هذه الحالة لا يحتاج إلى استدعاء أية معلومات أو بيانات من «ما قبل الشعور»، رغم أنه يملك القدرة على ذلك، وحتى إذا عمد المخرج إلى تحقيق الجدة والأصالة فى أسلوبه، دون أن يكون لديه وقت متاح لعملية الاستدعاء هذه، فإنه لن يفعلها، رغم قدرته نظرياً على أداء ذلك إرادياً، أما إذا لم يكن المخرج شخصاً مبدعاً - بالمعنى السيكولوجى لهذه الكلمة - فإنه أيضاً لن يقوم بالاستدعاء، حتى ولو كان الوقت متاحاً، ببساطة إما لأنه ليست لديه فى ما قبل الشعور أية معلومات أو بيانات، وهذا ما يتصل بالتعلم والخبرة والثقافة، أو لعدم قدرته على اجراء هذا الاستدعاء فى الوقت المناسب.

والآن .. دعنا من الأعمال الاخراجية غير الابداعية، والتى لا تحتاج كثيراً إلى الاختمار أو الكمون، ولنركز على الأعمال الابداعية فعلا فى الاخراج، وهى قليلة كما سبق أن ذكرنا، فما هو الوقت اللازم لاتمام المرور بهذه المرحلة؟، لا يوجد فى الحقيقة مبدأ نظرى ثابت فى هذه المسألة، لأنها تتوقف على قطبى العملية الابداعية بوجه عام : مقدار الجدة والحداثة فى العمل الاخراجى،

---

(١١) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ص ١٩٦، ١٩٧.

(١٢) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ص ٧٦، ٧٧.

وارتفاع القدرات الابداعية للمخرج ذاته.

فعندما يكون الجديد الذى يبحث عنه المخرج فكرة غير مسبوقة فى أية صحيفة أخرى، يحتاج الاختمار إلى بعض الوقت الزائد، فى حين أنه إذا كان المطلوب هو أسلوب إخراجى مبنى على فكرة مسبوقة، فإن هذا الوقت الذى يكمن فيه الذهن يقصر بعض الشىء، كذلك فإذا ارتفعت القدرات الابداعية لدى المخرج، من طول خبرة وعمق ثقافة وأوفى استعداد، نقص الوقت اللازم للمرور بمرحلة الاختمار، والعكس صحيح بطبيعة الحال.

تضاف إلى ذلك العوامل التى ربما تشجع على الابداع أو تعوقه، فطبيعة المادة التحريرية بلا شك تساعد المخرج على سرعة الاختمار، وكذلك توافر العناصر المعاونة للاخراج كالصور والرسوم وما شابه، كما لا ننسى أن الظروف النفسية والاجتماعية للمخرج، فى الوسط الذى يعمل فيه بين زملاء ورؤساء، يؤثر أيضاً فى سرعة الاختمار.

فبالنسبة للعامل الأخير على سبيل المثال، من الطريف أن نذكر أن المرور فى مرحلة الاختمار، والاستغراق فيها بعضاً من الوقت، ربما يثير فى بعض الأحيان انتقاد الرؤساء، وسخرية الزملاء، إذ يتوقف المخرج عن التفكير نهائياً، ولا ينظر إلى أى من الأصول التحريرية، ولا إلى الماكيت الذى يزمع ملأه بتخطيط العناصر التيبوغرافية المختلفة، بل ربما نجده يحملق فى لا شىء، أو شارداً بفكره بعيداً عن العمل، ويعزل نفسه أحياناً عن المنبهات الخارجية، كأحاديث الزملاء أو رنين جرس التليفون ... ألخ، وذلك كله يعطى مظهراً خادعاً لغير المبدعين ممن حوله، وكأنه مشغول بمشكلة شخصية، بعيدة كل البعد عن مشكلات العمل وظروفه، ويزداد الانتقاد والسخرية حدة، عندما تلح ظروف الصحيفة على سرعة الانتهاء من اخراج الصفحة.

ولذلك ففى رأينا إن الصحف الاسبوعية تمتاز عن تلك اليومية فى هذا الخصوص، فكلتا الصحيفتين تتشابهان فى طول مرحلة

الاعداد زمنياً، طالما تشابهتا فى حجم الصفحة. وتتشابهان كذلك فى طول مرحلة التحقيق، طالما حضرت الفكرة فى الذهن. أما بالنسبة للاختمار، فالمؤكد أن مخرج الصحيفة الأسبوعية يجد متسعاً من الوقت للخوض فى هذه المرحلة، والاستغراق فيها لأى فترة زمنية يشاء، ولعل هذا ما يجعل الأسبوعيات تحمل ابداعات اخراجية أكثر عدداً وأصعب أداء وأعقد أسلوباً من اليوميات، وتقف «أخبار اليوم» و«السياسى» فى مصر خير دليلين على ذلك، علاوة على ما تحفل به الأعداد الأسبوعية من «الأهرام» و«الجمهورية» و«الوفد» مثلا، من ابداعات اخراجية واضحة المعالم.

ومن الملاحظة الشخصية لأساليب الممارسة الاخراجية فى الصحف المصرية، فإن سلوك المخرجين لا يقتصر على شرود الذهن وعزل النفس عن المنبهات الخارجية، بل ربما كان السلوكان المذكوران أقلهما انتشاراً، فالمخرج المصرى يشغل نفسه عادة فى هذه المرحلة - إذا قدر له الخوض فيها - فى سلوك آخر، بعيداً نسبياً عن صفحته التى يفكر فى اخراجها، ويتخذ هذا السلوك إحدى صورتين :

أ - البعد التام عن مشكلات الصفحة : وذلك من خلال اجراء أحاديث ودية شخصية مع الزملاء، أو اجراء بعض المكالمات التليفونية الخاصة، وربما يحتسى المخرج مشروباً، أو يدخن، أو يذهب لزيارة زميل فى مكتبه ... ألخ.

ب - البعد النسبى المتوسط عن مشكلات الصفحة : وذلك حين يطلع المخرج على بعض الصحف، المصرية أو الأجنبية، وهو هنا لم يبتعد ابتعاداً تاماً، بل على العكس لعله أكثر اقتراباً من أى وقت مضى من مراحل العملية الابداعية، إذ قد يتأثر بأسلوب اخراجى أو آخر، فى هذه الصحيفة أو تلك، أو يستلهم فكرة اخراجية ما، راقته فى احدى الصحف، خصوصاً إذا أدرك أن تشابهاً ما فى المحتوى بين صفحته والصفحة الأخرى ... ألخ.

ووفقاً لنتائج بعض الدراسات السابقة، فنحن نحبذ أن يخوض المخرج فى السلوك الأول من الاختمار (الكمون)، لأنه يشغل ذهنه تماماً، بعيداً عن مشكلة الصفحة، التى يقوم باخراجها، وكأنه «يتراجع

ليقفز أحسن»، وبذلك يعيد للذهن نضارته، فيكون أقدر على ممارسة الابداع، أما بالنسبة للسلوك الثانى من الكمون، فهو لا يزال على صلة بمشكلته، صحيح أن الاطلاع على الصحف الأخرى قد يلهمه أو يوحى إليه، ولكن العمل الابداعى فى هذه الحالة - إذا تم فى هذا السياق - فسوف تشوبه المحاكاة غير المقصودة، وربما المقصودة، وفيما عدا المحاكاة، فمن الصعب أن يجد حلا إخراجياً لمشكلته.

ذلك أن الانشغال الإرادى المستمر، وإجهاد الذهن فيه، قد يعوقان غالباً الفكرة الابداعية عن الظهور(١٣)، والغريب أنه إذا جاهد الشخص المبدع نفسه إرادياً على القيام بنشاطه الابداعى، فإن الكف (الكمون) يزداد حدوثه(١٤).

---

(١٣) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٥٥.

(١٤) Weisburg, op. cit., p. 39.

المبحث الثالث : الإلهام inspiration

ربما كان موضوع الإلهام، من أكثر الموضوعات التى شغلت المبدعين وعلماء النفس على السواء، بل والجمهور العام أيضاً، على أساس المقولة الشائعة، والصحيحة إلى حد ما، بان الإلهام يمثل الابداع الحقيقى، وأن المرحلتين السابقتين عليه (الاعداد ثم الاختمار)، ليستا سوى تمهيد للابداع، وأن مرحلة التحقيق - كما سنرى فيما بعد - ليست إلا نتيجة للفكرة الابداعية، «فكلما انطلقت شرارة الحدس من كمونها، بعد تهيئة الجو الذى تضطرم فيه نار الإلهام، انكشف ستار الغيب، وتفتحت بصيرة العبقرى المبدع»(١).

وقد كان هناك اعتقاد قديم، ولاسيما بين الفلاسفة، بأن الانتاج الابداعى يأتى من قفزات مفاجئة، فالشخص المبدع يبدأ فجأة فى انتاج شىء ما، يتسم بالكمال، دون أن يدرى من أين جاء بالفكرة(٢)، وكان الاغريق يعتقدون أن الآلهة هى مصدر الوحى، وأنها تنفث أفكاراً ابداعية فى داخل الفنان، ويبدو أن هذا هو السبب فى أن كلمة «إلهام» بالانجليزية (inspiration) مشتقة من الكلمة اللاتينية بمعنى «يتنفس» (breath in)(٣)، وقال اليونانيون إن مصادر الوحى للفنانين، هى البنات التسع للإله زيوس، الذى يتحكم فى العلوم والفنون، لإلهام المبدعين قبل أن يبدأوا العمل(٤)، ويبدو أن هذه المعتقدات القديمة لا تزال سائدة حتى اليوم، ففى عام ١٩٩٠ قال الشاعر الانجليزى انتونى هيشت Antony Hecht، فى حديث أجرى معه بصحيفة «ذى نيويورك تايمز»، يدور حول ابداعه لقصائده : «لا يزال مصدر الوحى معى، يشعل أفكارى»(٥).

---

(١) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ١٩٤.

(٢) Weisburg, op. cit., p.p. 1, 2.

(٣) Maslow, The Creative Attitude, ``The Structurist``, (No. 3, 1963), p. 4.

(٤) C.Rogers, Toward a Theory of Creativity, op. cit., p. 73.

(٥) ``Hecht among poets : What can he be?!``, (The New York Times, January 8, 1990), p. 36.

وعندما خاض علم النفس الحديث فى الابداع وظواهره ومشكلاته، بدأ الباحثون ينظرون إلى الإلهام بطريقة علمية، حتى صاروا يقولون إن العقل اللاواعى (اللاشعور) يمد العقل الواعى (الشعور) بالأفكار الابداعية(٦)، ولعل هذا هو السبب العلمى المنطقى الوحيد لبزوغ الإلهام فجأة، على نحو ما يذكر المبدعون أنفسهم، «ويقتصر دور المبدع الواعى، على مجرد وضع الفكرة الابداعية موضع التنفيذ»(٧).

ومع ذلك فإن إضفاء لمحة من السحر والغموض على عملية الإلهام، قد أوقع المفكرين لفترات طويلة فى كثير من ألوان الحرج والارتباك، وقد دعا بعض على مر تاريخ النقد الأدبى مثلا، إلى التهوين من شأن كثير من الجوانب الضرورية للعمل الابداعى، فشاعت آراء ترى أنه ليس من المطلوب بالضرورة قراءات متعددة وتمرس بالفكر ومجاهدة النفس على التحصيل الثرى، طالما أن عملية الإلهام تحدث بذلك الشكل القدرى(٨)، وكان مما ساعد على ذلك أن أرباب الفن الذين يتحدثون عن الهاماتهم الخاطفة، يتناسون الحديث عن الجهد الذى بذلوه فى مرحلة الاعداد مثلا، لكى يرفعوا من قدرهم، وحرصاً منهم على ألا يطلعوا العامة من الناس، على الوسائل المتواضعة التى يلجأون إليها، فى اخراج المعانى والأفكار الابداعية فى زيها النهائى(٩).

ووفقاً للتصور العلمى الحديث، فلا يمكن أن يحدث الإلهام، دون وجود تلك العناصر الأولى للفكر، وعلى سبيل المثال، فإن الشخص الذى عاش حياته متصلا بالأدب والشعر قراءة وممارسة، سوف يلهم كثيراً من الأفكار الأصيلة فى الأدب، لكن الهاماته العلمية فى الكيمياء مثلا، لن تزيد عن تصورات تلميذ بالمدرسة الاعدادية،

---

(٦) Weisburg, op. cit., p. 2.

(٧) Rogers, op. cit., p. 74.

(٨) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٥٧.

(٩) يوسف مراد، مرجع سابق، ص ٢٧٥.

والعكس صحيح بالطبع(١٠). صحيح أن سير بعض الأشخاص تقول بإمكان الجمع الابداعى بين العلم والفن مثلا، كليوناردو دافنشى وابن سينا وحسين فوزى ومصطفى محمود، إلا أن حياة هؤلاء - على ندرتهم - تكشف عن نهم للتحصيل فى كثير من فروع المعرفة البشرية، أكثر مما تكشف عن قدرات ابداعية أعلى من الآخرين، «فالاعداد بالنسبة للمبدع، يصبح بمثابة الخيوط التى لا يمكن نسج الثوب بدونها، أما اكتشاف الطراز أو النموذج، الذى تحاك الخيوط وفقاً له، فهذا هو الإلهام»(١١).

وعلى هذا الأساس فللإلهام تعريفان، أولهما يعتمد على المفهوم التقليدى الغامض : «قوة لا شعورية تلقائية، تسود لدى بعض الأشخاص فى حالات غريبة، وتمنحهم القدرة على الابداع والخلق»(١٢). أما التعريف الآخر فيعتمد على المفهوم العلمى الحديث : «عملية عقلية تحدث على نحو مفاجىء، تنتظم من خلالها - وبفضلها - مجموعة من العناصر المشتتة، فى سياق جديد له معنى، ويساعد الملهم على مواجهة المشكلة بطريقة جديدة»(١٣).

ويصيب الإلهام المبدعين فى الاخراج الصحفى، كما يصيب المبدعين فى المجالات الأخرى، كل ما هنالك من فرق بينهما، أن المخرج يستلهم فكرة إخراجية جديدة فى حدود ضيقة، إذ يندر الابداع الحقيقى فى الاخراج - كما سبق أن أشرنا - فى حين لا تكاد تخلو سائر الأعمال الابداعية من الإلهام، سواء كانت علمية أو فنية.

وكشأن العوامل التى يمكن أن تحد من خوض المخرج فى مرحلة الاختمار، تلعب العوامل نفسها الدور ذاته فى تحديد إلهامه فى أثناء العمل، فكما أن غياب الفكرة الاخراجية المستحدثة، يؤدى إلى غياب الاختمار، كذلك لا نتصور هبوط الوحى أو الإلهام على المخرج

---

(١٠) Whitehead, op. cit., p. 213.

(١١) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٥٧.

(١٢) Rogers, op. cit., p. 77.

(١٣) Maslow, op. cit., p. 5.

الذى يقرر تصميم صفحته بأسلوب تقليدى مسبوق ومتبوع من قبل.

وليس الاختمار شرطاً لحدوث الإلهام، كما قد يتصور بعض، فربما تنبثق الشرارة وهو لا يزال بعد فى مرحلة الاعداد، وهو يطالع أصول الموضوعات التحريرية مثلا، بل قد تبزغ الفكرة الابداعية قبل بدء المطالعة، لتكون الفكرة فى هذه الحالة غير مطابقة تماماً لروح الموضوع الصحفى وطبيعته، ولكنها تكون على كل حال جديدة ومبتكرة، تصلح لعدة حالات تحريرية / اخراجية. فالإلهام يصيب المبدع فى أى وقت.

ولكن .. ماذا يحدث لو لم يأت الإلهام إلى مكتب المخرج؟ .. الأمر يختلف كثيراً عن الابداعات الفنية الأخرى، ففى هذه الأخيرة يتعطل العمل الابداعى إلى وقت لا يعلمه إلا الله، لأن الفنان فى هذه الحالة، لا يستطيع أن يخرج عمله إلى النور، دون أن يكون جديداً تماماً فى فكرته وأسلوبه، وهو بالإضافة إلى ذلك لا يجد ما يجبره على ذلك، بعكس الاخراج الصحفى، المقيد بمواعيد للعمل، والمحدد بظروف الصحيفة وسياستها، وتقويم رؤسائه لإنتاجه الابداعى ... ألخ، وهو ما يجعله يفرغ من اخراج الصفحة فى موعد مناسب، حتى ولو لم يهبط عليه الإلهام، كما يقولون، وهنا فقد يبتعد المخرج بأسلوبه عن الابداع بمعناه العلمى المعروف، وتخرج صفحته عادية تقليدية، خالية من التجديد.

وثمة فرق آخر بين الإلهامين، فى الاخراج، وفى غيره من أوجه الابداع، ذلك هو تعبير المبدع عن هبوط الإلهام، وإعلانه عن اكتشاف الفكرة، ونعود هنا مرة أخرى إلى التفسير النفسى للنشاط الابداعى، والذى قدمه لنا يوسف مراد (١٩٦٢)، من أن المبدع يصاب بحالة من التوتر والقلق، إلى أن يعثر على الفكرة الابداعية(١٤)، ومعنى ذلك أن حالة من الفرح والسرور تنتابه بمجرد عثوره عليها، لأنه تخلص من حالة التوتر، وتختلف طريقة تعبير المبدعين عن الفرح بعد التوتر، إذ يكون التعبير مفتوحاً وحراً فى أى ابداع علمى

---

(١٤) يوسف مراد، مرجع سابق، ص ٢٧٦.

أو فنى، ليس لمجرد التخلص من التوتر والقلق فقط، ولكن أيضاً للطبيعة المباغتة للإلهام. والتى يشبهها دى لا كروا De la Croix «بالصدمة التى تخل بالاتزان»(١٥)، لكنه على كل حال يكون مقيداً فى الاخراج الصحفى.

ولذلك عادة ما يتخذ الفرح عند اكتشاف الفكرة أو استلهامها، مظاهر تتسم بالعنف والانفعال، ويحدثنا تاريخ كبار المبدعين أن نيتشة كان يصرخ من النشوة، بسبب روح البهجة التى تتملكه وهو يكتب، وكلنا يعرف صراخ أرشميدس : «وجدتها .. وجدتها»، عندما اكتشف قوانين الطفو ... وغير ذلك، مما لا يستطيع المخرج أن يفعله وهو يعمل، ببساطة لأنه لا يعمل وحده، ولكن فى وسط اجتماعى معين، يحيط به فيه زملاء ورؤساء، بينهم علاقة نظامية معينة، فهو بالتالى ليس حراً فى ردود أفعاله.

أما الفارق الأهم بين الإلهام الاخراجى وغير الاخراجى، فهو أن المبدع فى هذه المرحلة المهمة، كثيراً ما يحتاج إلى نوع من أنواع الميسرات (facilitation) لبزوغ فكرته الابداعية، وهى تختلف عن الاعداد، الذى هو خطوات تهىء للمبدع سبيله، وتتصل بمضمون العمل الابداعى، أما هذه الميسرات فهى بعض السلوكيات البسيطة، وربما التافهة، غير ذات الصلة بمضمون العمل، ولكنها على كل حال تيسر للمبدع، استقبال الإلهام بالشكل المطلوب والملائم، ويقول جان كوكتو J.Cocteau (١٩٥٢)، أن هذه الميسرات عجيبة وغريبة، ومضحكة أحياناً، ولكنها ضرورية على كل حال(١٦).

ويتكون هذا التيسير نتيجة سلسلة طويلة ومعقدة من التوافقات العقلية، للوصول بالذهن سريعاً إلى العمل، وملاقاة الإلهام(١٧)، فشيلر مثلا كان يملأ أدراج مكتبه بالتفاح المعطوب،

---

(١٥) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٥٤.
(١٦) أنظر : فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ص ٧٩، ٨٠.
(١٧) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٥٦.
(١٨) الأهرام، ١٩٧٣/١١/١٦، ص ٩.
(١٩) صفوت فرج، مرجع سابق، ص ١٨٤.

وبروست كان معتاداًعلى العمل فى حجرة مبطنة بالفلين، وموتسارت كان يؤدى بعض التمارين الرياضية، كما كان بودلير يتعاطى الحشيش عندما يريد أن يكتب، ويقال ذلك نفسه عن سيد درويش، وقد كتب طه حسين لتوفيق الحكيم فى أحد الخطابات بينهما : «أنت تعلم أن السيجارة تلهمنى، كما يلهمك الجلوس على القهوة»(١٨).

ويبدو أن وظيفة هذه الميسرات، لا تزيد عن كونها تحقق قدراً من الاسترخاء واختفاء التوتر مؤقتاً، مما قد يساعد على إعادة تصور الموقف، وصياغته من جديد، صياغة عقلية معينة، «وهذا ما يفسر عجز الشخص عن الوصول إلى حلول عقلية خلاقة، وهو فى حالة من التوتر العصبى والنفسى، كذلك يفسر عجز العصابيين والمرضى النفسيين عن الابداع الخلاق فى لحظات مرضهم، حتى ولو كانوا فى الأصل مبدعين»(١٩).

ويشيع استخدام المبدعين لهذه الميسرات كلها، على غرابتها وطرافتها، فى كل الميادين الابداعية تقريباً، إلا فى الاخراج الصحفى، الذى لا يعطى المخرج حريته الكاملة فى ممارسة أى سلوك يشاء، لأنه يعمل - كما سبق أن ذكرنا - فى وسط اجتماعى معين، ولا يعمل وحده، وإذا كانت ميسرات كالتدخين أو سماع الموسيقى، يمكن أداؤهما فى أى زمان ومكان، فإن ميسرات أخرى لا يمكن تصور أدائها فى داخل الصحيفة، وبخاصة إذا علمنا أن من أهم ميسرات بيكاسو وهو يعمل، أن يخلع كل ملابسه، ليصير عارياً تماماً، إلا من سروال قصير (شورت)، وكان يستمتع بالعمل وهو على هذه الصورة!.

إن الإلهام ظاهرة قليلة الحدوث فى الاوساط الاخراجية الصحفية، قلة الأفكار الاخراجية الابداعية ذاتها، ولعل مما يؤيد ذلك انتماء هذا الفن الصحفى الأصيل إلى زمرة الفنون التطبيقية، وكذلك اعتماده على شىء من العلم فى بعض جوانبه - كما سبق أن ذكرنا - ويرى بعض الباحثين أن قيمة الإلهام تنخفض فى المجالات الابداعيـــة،

---

(١٨) الأهرام، ١٩٧٣/١١/١٦، ص ٩.

(١٩) صفوت فرج، مرجع سابق، ص ١٨٤.

التى يمكن أن تعتمد على الارتقاء المنظم والتطور المنطقى(٢٠)، وهو نفسه ما نلاحظه على عملية اخراج الصحف، باعتبارها تنتمى إلى الواقع بصلة ما.

وقد أوضح الكيميائيان بلات وبيكر Plate & Becker (١٩٣١)، فى دراسة لهما عن علاقة الإلهام بالبحث العلمى، أن الإلهام على صحة وجوده فى العمليات الابداعية المختلفة، نادر الحدوث فى العلوم، فقد أدلى ٧٪ فقط من أفراد العينة، المكونة من ٢٣٢ فرداً، بأنهم يعتمدون على الإلهام، وقرر ٣٢٪ أنهم لا يعترفون به مطلقاً، فى حين اختلف الباقون على مفهومهم للإلهام(٢١)، ويرى توماس اديسون المخترع الشهير أن نسبة الإلهام فى أنشطته الابداعية، لا تتجاوز ١٪، أما الباقى (٩٩٪) فهو على حد قوله : «عرق متصبب»(٢٢)، كما أن الإلهام فى رأيه ليس حظاً محضاً، فمن أقواله المأثورة : «الحظ يحالف النفس المتهيئة»(٢٣).

وإذا آمنا بصحة الشبه بين المخرج الصحفى والمهندس المعمارى - كما أشرنا من قبل - لأدركنا ضآلة الدور الذى يلعبه الإلهام فى عملية الاخراج الابداعى، إذ يتميز المهندسون بان أفكارهم الأصيلة المبتكرة، تنبع أساساً من التفكير المنطقى المنظم(٢٤)، أو كما عبر عن ذلك حلمى المليجى (١٩٨٥)، إن هناك مبدعين لديهم «مناعة» ضد وميض الإلهام(٢٥)، وبالمنطق نفسه يفرق وايزبرج (١٩٨٦) بين طائفتين من المبدعين : الحدسيين (المعتمدين على الإلهام)، والمنطقيين (المعتمدين على التفكير العلمى المنظم)(٢٦)، وهى التفرقة نفسها، التى سبق أن أسماها بيفردج : التأمليين

---

(٢٠) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ١٧٦.
(٢١) أنظر : حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ١٩٥.
(٢٢) Weisburg, op. cit., p. 43.
(٢٣) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٧٧.
(٢٤) Luthe, op. cit., p. 188.
(٢٥) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ١٩٦.
(٢٦) Weisburg, op. cit., p. 38.

(التخيليين)، والمنسقين (المنظمين)(٢٧)، وفى رأينا فإن المخرجين الصحفيين ينتمون إلى الطائفة الثانية (المنطقيين المنسقين المنظمين)، أكثر من انتمائهم للطائفة الأولى (الحدسيين التأمليين التخيليين)، وهم فى ذلك أكثر شبهاً بالمهندسين المعماريين بالفعل.

وحتى مع اعترافنا بوجود الإلهام فى الابداع الاخراجى، فهو جد محدود، لمحدودية الأفكار الاخراجية الجديدة ذاتها من جهة، ولظروف العمل الصحفى ومتطلباته من جهة أخرى، وفى الحالات الابداعية التى يظهر فيها الإلهام، فإنه - كما نلاحظ بالخبرة الشخصية والملاحظة الظاهرية - لا يستغرق وقتاً طويلا، ولا يحتاج ميسرات غريبة أو شاذة، كما لا ينطوى على الكثير من العنف والانفعال، للتعبير عن بزوغ الفكرة الابداعية.

لذلك فنحن نرى أن استلهام المخرج (هبوط الإلهام عليه)، لا يعنى فى معظم الأحيان أنه حصل فجأة على فكرة اخراجية جديدة، أو أسلوب مستحدث، بل هو يشير إلى العثور المفاجىء على علاقة جديدة بين عناصر موجودة أصلا، ويشير ارتفاع القدرات الابداعية إلى عدد هذه العلاقات وعمقها وتنوعها.

وهو نفسه ما لاحظه فريق من علماء النفس، الذين يميزون بين التحليل (analysis) والتفكيك (dissociation)، إذ تحتفظ عناصر الشىء فى عملية التحليل بوظائفها الأساسية كما هى، وهو ما يحدث فى مرحلة الاعداد، ثم تتخذ بعض هذه العناصر وظائف جديدة فى عملية التفكيك، وهو ما يحدث فى خطوة التفكير أو التفاكر بمرحلة الاعداد، وربما فى مرحلة الاختمار أيضاً(٢٨).

فإذا نظرت إلى فرع شجرة فى حديقة، كجزء من كل، فهو عنصر من عناصر جمال المنظر الطبيعى للشجرة برمتها، وعندما ترى حشرة زاحفة على أرض الحديقة، فإن إدراك الوظيفة الجديـــدة

---

(٢٧) بيفردج، فن البحث العلمى، ترجمة زكريا فهمى، (القاهرة : دار النهضة المصرية، ١٩٦٣)، ص ٣٣١.

(٢٨) يوسف مراد، مرجع سابق، ص ٢٧٧.

لفرع الشجرة، الممكن استخدامه فى قتل الحشرة، يشير إلى عملية التفكيك، والتى نتجت فى هذه الحالة عن الاحساس بوجود مشكلة، والخبرة الماضية عن عملية قتل الحشرات مثلا، وكذلك التصور الادراكى الابداعى لامكان أن يحقق الشيء وظيفة جديدة، غير تلك التى خلق لها، وهنا لا نستطيع القول إن إلهاماً بالمعنى الخرافى الخيالى قد حدث، ولكن الفكرة الابداعية قد بزغت من مزيج الاحساس والخبرة والتصور الابداعى، وهذا هو المعنى البسيط للإلهام.

وهكذا الحال فى عملية إخراج الصفحة، والمكونة من عناصر تيبوغرافية معروفة أصلا ومستخدمة فى جميع الصحف دون استثناء تقريباً، إنك لا تستطيع أن تغير من وظيفة العنصر على حدة، ولكنك تستطيع أن تغير استعماله، وأن تطور علاقته الشكلية والمكانية بالعناصر الأخرى، ويعتمد إدراك الاستعمال الجديد أو العلاقة الجديدة، على إدراك المخرج للاستعمالات السابقة (من التعلم والثقافة) وللعلاقات السابقة (من الخبرة أساساً)، وتكون حدود التجديد والابتكار فى أى منهما، محدودة بحدود طبيعة موضوعات الصفحة (منفردة أو مجتمعة)، مما يمهد السبيل نحو استلهام فكرة أو اسلوب يتمتعان بالجدة، دون اعتماد كبير على الإلهام، المعروف فى الفنون الأخرى.

وتلعب عناصر التشكيل الاخراجي دوراً بارزاً فى أداء هذه المهمة، بالنسبة للمتلقى (القارىء)، ويوضح الشكل رقم (٤) أن الأسلوب الجديد الذى قدمه المخرج، يتمثل فى تفريغ حروف العنوان على أرضية الصورة الفوتوغرافية بطريقة جديدة، ولكن الأهم من ذلك هو اختيار صورة بهذه المساحة الضخمة نسبياً، وفى هذا الموقع بالنسبة للصفحة ككل، مع أن كل تصرف من هذه التصرفات الاخراجية، ربما كان متبعاً (كل على حدة) فى صحف أخرى أو فى الصحيفة نفسها، ولكن اجتماع كل هذه التصرفات فى إخراج موضوع واحد، له صلة ما بمضمون الموضوع، المفترض كونه جديداً كذلك، أعطى إخراج هذه الصفحة مظهراً ابداعياً غير مسبوق.

العملية إذن تعتمد على تفكير منطقى منظم، وإدراك لما سبق، وتصور مرن لما يمكن أن يلحق، كل ذلك فى إطار من فهم واستيعاب لمضمون الموضوع، وهضم وتمثيل لروحه، أو هو ما أسماه بعض علماء النفس : «نزع الشىء المألوف عن محيطه وملابساته، لوضعه فى محيط جديد، وبين ملابسات جديدة»(٢٩). أو هو ما سبق أن أسماه وايزبرج بالمماثلة analogy(٣٠).

(٢٩) Rogers, op. cit., p. 78.
(٣٠) Weisburg, op. cit., p. 32.

أخبار اليوم الصفحة الثانية عشرة ●



قيل .. وقال — تقدمها : دينا ريان

أنا أسيرة عاداتي !؟

- اعترف بانني أسيرة [illegible] سيئة .. ولم استطع التخلص منها طوال حياتي .. ربما تعود هذه العادة السيئة الى طفولتي ، ولم اجد من ينهيني عنها .. وكبرت وكبرت مع عاداتي السيئة !.

انني .. اقضم اظافري .. وكلما اشتد بي الضيق او صعب علي امر او تعثرت برأسي فكرة ما اسرعت الى أظافري !.

وكأنها المنقذ أحثها على .. المساعدة .. واتطاول عليها بقسوة [illegible] اقضمها بلا رحمة دون ان ادري ان اصابعي صارت قبيحة [illegible] وحاولت الاقلاع عن هذه العادة [illegible] فائدة !.

مودة [illegible]

أخبار وحوادث [illegible]

دراسة الأمراض [illegible]

شكل رقم (٤)

طريقة معالجة جديدة لفكرة إخراجية مسبوقة

المبحث الرابع : التحقيق verification

تعتبر هذه المرحلة الطور النهائى للفكرة الابداعية، فهى التى تتم فيها صياغة العمل الابداعى، أى اعطاؤه الشكل المحدد، الذى سيخرج به إلى المتلقى، فى صورته النهائية، ولذلك يعتبره فريق من علماء النفس الابداعى - وإن كان أقلية - الابداع الفعلى(١)، ذلك أن الابداع مشروط كما سبق أن ذكرنا بخروجه إلى النور، وبالتالى تصبح الفكرة الابداعية الجديدة، حتى ولو كانت رائعة، غير ذات قيمة، طالما كانت حبيسة ذهن المبدع.

وثمة عامل آخر يزيد من أهمية هذه المرحلة، ذلك أن التعبير عن الفكرة الابداعية من خلال تقديمها فى عمل معين، وبشكل محدد، لا يقل أهمية عن أصالة الفكرة ذاتها وحداثتها بالنسبة للمتلقى، ويبدو هذا الأمر واضحاً جلياً فى الأعمال الفنية بشكل خاص، فكم من أفلام سينمائية أو مسرحيات، حملت أفكاراً جديدة وغير مسبوقة، ولكن أسلوب تقديمها بشكل دون المستوى، أفقد الفكرة أصالتها وأهميتها، ولعل هذا ما يبدو واضحاً كذلك فى الاخراج الصحفى، كما سنرى بعد قليل.

بل إنه حتى فى الحالات العلمية الابداعية، فإن صياغة البحث فى صورته النهائية، هى جزء متمم للجهد الابداعى الذى بذله الباحث، والنتائج الجديدة التى توصل إليها، ويتوقف نجاح البحث العلمى فى تحقيق أهدافه فى كثير من الأحيان على طريقة عرض اجراءاته المنهجية ونتائجه، خصوصاً عندما يقدم فكرة جديدة ومبتكرة.

لكن تبقى الفنون بعامة أكثر الابداعات احتياجاً إلى الاهتمام بطريقة تنفيذها، لأن الشكل بالنسبة لها هو الأساس، وهو المدخل الطبيعى لإدراك المتلقين للعمل الفنى، على النحو الذى أراده الفنان المبدع وارتضاه، فلو تصورنا مثلا مقطوعة موسيقية رائعة التكوين، دون أن تصحبها كتابة ذكية وواعية للنوتة الموسيقية، أو دون أن يتم عزفها بمهارة من قبل العازفين، كيف سيصبح إذن انطباع المستمعين

---

(١) Luthe, op. cit., p. 148.

عنها؟، وكذلك الحال فى الأعمال الأدبية، فما قيمة رواية تحمل مضموناً قيماً وأفكاراً جديدة جريئة، دون أن يكون أسلوب صاحبها على المستوى نفسه؟.

وفى الاخراج الصحفى، فإن لغة التخاطب بين المخرج والقراء، هى لغة بصرية تشكيلية، وليس فى الاخراج ذاته من قيمة، بعكس أى عمل تشكيلى آخر، إلا من خلال قدرته على التعبير عن مضمون الصفحة، والذى يصعب تحقيقه، مالم تتم المراحل السابقة من العملية الابداعية على نحو مرض من جهة، شريطة أن يكون المخرج قادراً على التعبير بلغته الخاصة عن الأولويات النسبية للموضوعات، وطبيعة كل موضوع وروحه من جهة أخرى.

وتتجلى مرحلة التحقيق فى الاخراج الصحفى فى ثلاث خطوات رئيسية، لا غنى لإحداها عن الأخرى، وبالترتيب التالى :

(١) رسم الماكيت : ويمثل الماكيت صورة مخططة ومبسطة من الصفحة، كما يتصور المخرج أن تبدو به بعد طبعها على الورق، وهو يماثل الصفحة من حيث الحجم، وينقل المخرج إلى الماكيت - مستخدماً القلم الرصاص والمسطرة وأحياناً أدوات هندسية أخرى كالفرجار - الفكرة والأسلوب، الذى اختاره المخرج فى ذهنه لتصميم الصفحة، ويتضمن هذا الأسلوب فى العادة : المساحة المخصصة لكل موضوع على الصفحة، موقع كل موضوع بالنسبة للصفحة، وبالنسبة لغيره من الموضوعات، مساحة كل عنصر من العناصر التيبوغرافية التى تشترك فى تكوين كل موضوع، والشكل الذى يتخذه كل عنصر، العلاقة المكانية بين عناصر الموضوع الواحد، تحديد الوسائل التى يراها مناسبة للفصل طولياً أو عرضياً بين الموضوعات ... ألخ.

وعادة ما يبدأ المخرج بوضع الاعلانات فى الأماكن المخصصة لها على الماكيت، وفقاً لما قرره قسم الاعلانات بالصحيفة، ثم يضع الأبواب التحريرية الثابتة، والتى تخصص لها دائماً مواقع ثابتة من الصفحة، وبمساحات ثابتة نسبياً من عدد إلى آخر، إلى أن يبدأ فى توزيع الموضوعات المتحركة، فيما تبقى له من حيز على الماكيت.

ولا توجد فى الحقيقة قاعدة ثابتة، تحدد للمخرج من أين يبدأ، ولكن العادة - كما نلاحظ ونمارس - قد جرت على أن يبدأ المخرج من قمة الصفحة، حتى يصل إلى ذيلها (قاعها)، على أساس أن الموضوعات التى تحتل هذه القمة هى الأهم، ولابد بالتالى من توجيه أكبر قدر من العناية بها، بالاضافة إلى أن المساحة التحريرية فى أعلى الصفحة، تكون فى العادة أكثر اتساعاً من قاعها، لأن الاعلانات تتركز فى الثلث الأسفل، أو النصف، وتقل مساحتها كلما اتجهنا إلى أعلى، وإن كان بعض المخرجين قد بدأوا فى السنوات الأخيرة يشرعون فى رسم الماكيت من قاع الصفحة فى بعض الأحيان، وذلك منذ أن بدأت الصحف بصفة عامة، توجه عنايتها بالقاع، باختيار موضوع ذى طبيعة خاصة، وله أهمية لا بأس بها، وتفرد له من وسائل الابراز، ما يجعل هذا الجزء من الصفحة، على درجة ما من الجاذبية، بالنسبة لبصر القارىء(٢).

أما الاختلاف بين كل مخرج وآخر، بالنسبة لنقطة البدء فى عملية رسم الماكيت، أن كلا منهم يختار أحد الجانبين (الأيمن أو الأيسر) للبدء برسمه، ويتوقف ذلك على أماكن وجود الاعلانات والأبواب الثابتة فى كلا الجانبين، فإذا ارتفعت المساحات الاعلانية فى جهة اليمين لتقترب من أعلى الصفحة - كما يحدث أحياناً - فالمخرج هنا يفضل البدء بجهة اليسار، والعكس صحيح، كما يتوقف ذلك على طبيعة الموضوعات من الناحية الاخراجية، وفقاً لقرار المخرج بتوزيعها على الجانبين، فالمخرجون عادة يفضلون البدء بتصميم الموضوع، الذى يشعرون أن فيه تميزاً اخراجياً، وجهداً ابداعياً ملموساً قد بذل فيه، الأمر الذى ينطبق بصفة أساسية على الموضوع الرنيسى بكل صفحة، ولذلك عادة ما يبدأ المخرج برسم معالم هذا الموضوع، سواء احتل جهة اليمين أو اليسار.

ويحمل الماكيت فى العادة كل التعليمات المطلوب توجيهها إلى المونتير، سواء كانت تعليمات مكتوبة، كلون بعض العناوين مثلا، أو

---

(٢) Bates, op. cit., p. 217.

معالجة تيبوغرافية معينة لأحد العناصر ... ألخ، أو تعليمات مرسومة، بالتدقيق فى رسم كل عنصر حجماً وشكلا، بحيث يتولى المونتير تنفيذه بكل دقة، وكما هو مرسوم أمامه بالضبط، كضيق اتساعات بعض السطور، أو تفريغ خلفية إحدى الصور ... ألخ.

(٢) تحديد ماهية جميع العناصر التيبوغرافية بالصفحة : وهى العملية التى يمكن أن تسبق رسم الماكيت، أو تلحق به، وإن كان المخرجون قد اعتادوا على أن يبدأوا بالماكيت، ثم يحددون لكل عنصر ماهيته، طبقاً لما تم رسمه بدقة، على أساس أن الماكيت يمكن تعديله أكثر من مرة، وبالتالى يحتاج كل عنصر غالباً إلى تعديل ماهيته.

وتشمل هذه الماهية العناصر التالية :

أ - بالنسبة للمتن : حجم الحروف وكثافتها واتساعات السطور.

ب - بالنسبة للعناوين : نوع الحروف المطلوب جمع العنوان بها، وحجمها وكثافتها ودرجة اعتدالها أو ميلها.

ج - بالنسبة للصور الفوتوغرافية : قطع الصورة، مع تصغيرها أو تكبيرها، وتغيير اتجاهها وتفريغ خلفيتها، إذا أراد المخرج.

د - بالنسبة للرسوم (بأنواعها) : حجمها وأنواع المعالجة التيبوغرافية المطلوبة لها، إذا أراد المخرج، كاستخدام الجريزيهات أو الشبكات ... ألخ.

وتتم هذه العملية على الأصول التحريرية، التى تم رسم الماكيت وفقاً لها، وقد يعاد جمع أحد الأخبار مثلا، إذا لم تنفذ تعليمات المخرج بكل دقة، هذا إذا كان الوقت يسمح بذلك، ونلاحظ أن فريقاً من المخرجين لا يبدأون فى هذه الخطوة، إلا بعد أن يفرغوا تماماً من رسم الماكيت، فى حين يعمد فريق آخر، إلى تحديد ماهية عناصر كل موضوع، بمجرد الفراغ من رسمه، ثم ينتقلون إلى رسم الموضوع الذى يليه، ويحددون بعد ذلك ماهية عناصره .. وهلم جرا.

وفى رأينا فإن كلا الأسلوبين سليم، لأنه لا يتصل بالفكرة الاخراجية أو أسلوب التصميم فى ذاته كعمل ابداعى، قدر ما يتصل

بعملية تنفيذ الفكرة أو الأسلوب، وإن كنا نرى أن تأجيل تحديد ماهية عناصر الصفحة جميعها، إلي ما بعد الفراغ من رسم الماكيت كله، له أفضلية محدودة، من ناحيتين، أولهما : أنه ربما نسى المخرج بعض معالم فكرته الاخراجية، إذا ترك تنفيذها، لكى يحدد ماهية العناصر، وذلك ما لم يكن قد وضع تصميماً مصغراً (اسكتش) للصفحة برمتها، قبل البدء فى رسم الماكيت الطبيعى، وثانيتهما : أنه ربما احتاج المخرج إلى إجراء تعديل اخراجي، ولو كان طفيفاً، على الماكيت بعد رسمه، وهنا فسوف يضطر إلى إعادة تحديد ماهيات العناصر مرة أخرى، وما فى ذلك من ضياع لوقته وجهده، وضرورة محو التعليمات السابقة من على الأصول التحريرية للموضوعات، ومن على ظهور الصور والرسوم ... ألخ.

(٢) المراجعة والمتابعة والتقويم : إذ لا تنتهى مهمة المخرج، عند حد تسليم الماكيت مرسوماً وجاهزاً، مع تسليم الأصول إلى الأقسام الفنية المختصة، لأن بعض العمليات التى تجرى فيما بعد، تؤثر على إخراج الصفحة ومظهرها النهائى، كما سوف يطالعها القارىء فى الصباح، وكم من أفكار اخراجية جديدة وبراقة، فقدت جزءاً كبيراً من معالم جدتها وبريقها، لوجود أخطاء فى العمليات التالية، أو عدم الالتزام المحكم بتعليمات المخرج، مما يسىء إلى عمله الابداعى فى صورته النهائية.

وليست هذه الخطوة بدعة بين المبدعين، فهى بالنسبة للمخرج الصحفى، تشبه إلى حد كبير، مراجعة الأديب على تجارب (بروفات) روايته قبيل طبعها، لكيلا تخرج للقارىء وقد امتلأت بالأخطاء المطبعية، مما يسىء إلى عمله الابداعى، ومما يروى عن أنيس منصور مثلا، أنه كان يشترك - ولا يزال - فى عملية اختيار تصميم غلاف كل كتاب جديد يصدر له، والرسوم المصاحبة لفصوله، باعتبار أن هذه العملية وتلك، تسهمان فى تقديم ابداعه إلى جمهور القراء بصورة ملائمة، أو كإشراف عبدالوهاب بنفسه على بروفات الأغنية التى يلحنها، مع ما يقتضيه ذلك من تعب وسهر وهو فى هذه السن المتقدمة رحمه الله، ذلك كله حرص من المبدعين، على متابعة

أعمالهم حتى تخرج إلى المتلقين فى أحسن صورة وأبهى ثوب.

وتتضمن خطوة المراجعة إذن تقويماً للعمل الابداعى، فى مراحل إنتاجه التالية، إنه تقويم للعمل ذاته من قبل صاحبه، ثم هو تقويم لعملية تنفيذه بعد ذلك، وبهذا فقد يحب المخرج أن يغير بعضاً من ملامح أسلوبه الاخراجى، فى أثناء تنفيذه، عندما يكتشف بعين ثاقبة، أن هذا التغيير يسير بالصفحة إلى الأفضل، شريطة ألا يؤدى هذا أو ذاك إلى تعطل المراحل الانتاجية التالية، بحيث تصدر الصحيفة فى موعدها، ولا تتأخر على القارىء.

وقد لا يقوم بهذه الخطوة المخرج وحده، بل ربما اشترك معه آخرون، لمراجعة ما أنتج من فكرة اخراجية، سواء على الماكيت نفسه، أو فى المراحل التالية لتنفيذ الماكيت، ومن هؤلاء المشاركين فى هذه الخطوة رئيسه المباشر، الذى يقوم أداء كل المخرجين بالصحيفة، وقد يطلب اجراء بعض التعديلات الضرورية، وربما يكون بعض الزملاء المشاركين أيضاً، وهم فى هذه الحالة يقومون بعملية التقويم بشكل ودى خالص، أى أن آراءهم تكون عادة استشارية، غير ملزمة بالنسبة للمخرج.

أما عن المراحل الانتاجية التالية لتقويم الرؤساء والزملاء، فهى على النحو التالى :

أ - مرحلة المونتاج : والتى يشرف فيها المخرج على عملية تنفيذ الماكيت الذى قام بتصميمه، باستخدام العناصر التيبوغرافية نفسها، عقب إنتاجها فى الأقسام الفنية المختصة، وسواء تم ذلك العمل فى المكتب أو فى قاعة المونتاج(*)، فالمخرج يراقب كل ما يجرى فى تنفيذ صفحته، فى أثناء المونتاج أو بعد الانتهاء منه، حتى يتأكد مما

(*) تتم عملية المونتاج بصفة عامة بإحدى طريقتين، فإما أن تتم على ماكيت من ورق الكوشيه، فى حالة انتاج المتون والعناوين على ورق بروما يد (كأخبار اليوم والأخبار والسياسى)، أو أن تتم على استرلون شفاف فى حالة انتاج عناصر الصفحة على أفلام شفافة (كالأهرام).

أنظر التفاصيل فى : أشرف صالح، الطباعة وتيبوغرافية الصحف، مرجع سابق، ص ص ٦٠-٦٤.

يلى، على سبيل المثال، لا الحصر :

* تناسب مساحة كل موضوع مع حيزه المخصص له على الصفحة، فإذا اختل هذا التناسب، بالزيادة أو النقصان، سارع إلى ضبطه بالاختصار أو الترحيل فى حالة الزيادة، وبإضافة أخبار أخرى فى حالة النقصان، وربما يعدل المخرج قليلا من تصميم الصفحة، فى حالة عدم التناسب المذكور، دون حاجة إلى حذف أو إضافة.

* جمع المتون والعناوين بالأحجام والأشكال والاتساعات المطلوبة، فإذا ما حدث اختلال، عما سبق أن أعطى تعليماته بشأنه، فقد يعيد عملية الجمع، إذا كان الوقت يسمح بذلك، أو إذا كان الاختلال صارخاً، كأن يكون قد خصص لمقدمة الموضوع اتساع عمود واحد، ثم فوجىء بجمعها باتساع عمودين، وربما يعدل أيضاً فى تصميم الصفحة، لمواجهة هذا الاختلال، إذا كان الوقت ضيقاً، على أساس أن حسن التصرف فى أثناء المونتاج، يكون أسرع من عملية إعادة الجمع فى أحيان كثيرة.

* إنتاج الصور الفوتوغرافية بالحجم والشكل والقطع المطلوب، ويعاد التصرف السابق نفسه، فى حالة اختلال أى من هذه الجوانب، عما سبق أن طلبه من قسم التصوير الميكانيكى.

* اختيار الفواصل بالشكل والسمك المطلوبين، ووضعها فى الأماكن المطلوبة.

وبالإضافة إلى ذلك كله، على المخرج أن يراجع على عملية وضع كل عنصر فى مكانه، بالشكل المطلوب، فلا يوضع عنوان مكان آخر، ولا صورة مكان أخرى، ولا يتم لصق بعض السطور بشكل مائل مثلا، مالم يطلب المخرج ذلك، علاوة على التأكد من تنفيذ المعالجات التيبوغرافية لبعض العناصر، بالطريقة التى سبق أن طلبها، كالأرضيات الباهتة والداكنة، والألوان فى حالة وجودها ...ألخ.

ب - مرحلة لوحات الزنك : وهى من المراحل التى جرت العادة على مراجعة الصفحة فيها، رغم أن الصفحة تطبع على لوحة الزنك، بالشكل نفسه، الذى تم به المونتاج، لأن عملية الطبع هذه تستخدم التصوير الضوئى الميكانيكى، الذى ينقل صورة طبق الأصل من الصفحة التى اكتمل تكوينها فى المونتاج.

ويرجع السبب فى اتمام المراجعة فى هذه المرحلة، أنه ربما لا تتم عملية طبع اللوحات بشكل ملائم، فقد يزداد تعريضها للضوء عن الحد المطلوب، أو يقل، وقد يقصر عمال اللوحات فى عملية الاظهار، بما يختفى بعض أجزاء الصفحة مثلا، وقد تتسلل بعض الأشكال غير المطلوب ظهورها إلى الصفحة فى أثناء التصوير، كبقايا السجائر أو بعض الحشرات، وهنا تتم إزالتها من على اللوحة بطريقة كيميائية خاصة، أما فى حالة الأخطاء القاتلة، فإن لوحة الزنك يعاد طبعها من جديد، إذا كان الوقت يسمح بذلك، بل ربما يضحى المخرج بعامل الوقت، فى سبيل انقاذ الصفحة من خطأ ما، لا يمكن أن تصدر الصحيفة وهى تحمله.

ومن غير المقبول بطبيعة الحال أن يتم نوع من تقويم الأسلوب الاخراجى فى هذه المرحلة، لأن امرار الصفحة فى قسم المونتاج، والتوقيع عليها بالموافقة، يعنى أن عملية التقويم قد انتهى أوانها، وتقتصر المراجعة إذن فى مرحلة اللوحات، على تلك الأخطاء الناتجة عن طبعها فقط.

ج - مرحلة الطبع : ونقصد بها طبع الصحيفة على الورق، وهى المرحلة النهائية لإنتاج الصحيفة، وكذلك تعتبر المرحلة الأخيرة لمراجعة المخرج عمله الابداعى، قبيل اطلاع القارىء عليه، ذلك أن بعض الأخطاء الطباعية قد ترتكب فى أثناء هذه المرحلة، مما يسىء إلى المظهر العام للصحيفة، أو للصفحة، كأن ينقص الحبر فى بعض المناطق، أو يزيد، أو عندما تتشوه بعض العناصر نتيجة عدم ضبط اللون الإضافى على الآلة الطابعة، أو تختفى بعض العناصر اختفاء تاماً من بعض أجزاء الصفحة، بسبب طغيان الماء على الحبر فى أثناء الطباعة(*)، أو تسود الصفحة فى بعض أجزائها بسبب طغيان الحبر

(*) تسمى هذه الظاهرة بالغشاوة blinding، وتحدث بسبب اختلال النسب بين الماء والحبر لصالح الماء، أى عندما تزيد كمية الماء عن الحد اللازم، أو تقل كمية الحبر عن الحد اللازم.
أنظر : المرجع السابق، ص ٥.

على الماء(*).

ومن غير المتصور بطبيعة الحال أن يقوم مخرج كل صفحة بمراجعة صفحته بالمطبعة، ولكن العادة قد جرت على أن يتولى «المخرج السهران» متابعة جميع الصفحات، فى النسخ الأولى التى يتم انجاز طبعها، سواء كان هو نفسه القائم باخراجها، أو غيره من المخرجين، لكى يعطى بعض التعليمات، فى حال وجود أية أخطاء، ثم يعطى إشارة الاستمرار فى الطباعة، طالما تمت فى النسخ الأولى على نحو مرض.

وتعتبر مسئولية مراجعة الصفحات فى هذه المرحلة، ضمن مسئوليات عمال المطبعة فى المؤسسات الصحفية المصرية، وهم لذلك يقومون بتصحيح أية أخطاء من تلك المذكورة، بمجرد اكتشافها. وفى رأينا فإن تواجد أحد المخرجين فى هذا الوقت هو من الأمور الضرورية، للإشراف العام على هذه العملية، يضاف إلى ذلك أن حضور المخرج لعملية طبع النسخ الأولى، يعتبر الخطوة الأخيرة للمراجعة على إخراج الصحيفة، فلو تصورنا جدلا - وهو ما يحدث أحياناً - أن خطأ اخراجياً ما، لم يتم اكتشافه فى أى من الخطوات السابقة (المونتاج واللوحات)، فإن اكتشافه ممكن بمجرد طبع النسخ الأولى، والدليل على ذلك أن بعض هذه الأخطاء يظهر للقارىء العادى لبعض الصحف المصرية، ومعنى ذلك أنه حتى فى مرحلة طباعة الصحيفة، فإن أحداً من عمال المطبعة لم يكتشفه، وهو ما يشير إلى غياب جميع المخرجين عن مراجعة صفحاتهم فى مرحلتها النهائية.

وهكذا نرى أن وضع العمل الابداعى فى صورته النهائية، من خلال تحقيقه، لا يقل أهمية عن الفكرة الابداعية ذاتها، وإذا كان الاخراج الصحفى - بوصفه عملية ابداعية - يحتاج الاعداد والخيال الملهم، فإنه كذلك يحتاج قدراً من الذكاء، وقدرة على الحكم، ومهارة

(*) تسمى هذه الظاهرة بالتشحيم scum، وتحدث بسبب الاختلال السابق نفسه، ولكن فى صالح الحبر، أى عندما تزيد كمية الحبر عن الحد اللازم، أو تقل كمية الماء عن الحد اللازم.
أنظر : المرجع السابق، ص ٥.

ومرونة فى التقويم، الأمر الذى يسمه دائماً بالابداع المتكامل.

أما عن الفترة الزمنية التى تستغرقها مرحلة التحقيق، فلعلها فى المجالات الابداعية المتعددة، تختلف عن المجال الاخراجى أيما اختلاف، إذ يحدثنا تاريخ المبدعين وسيرهم الذاتية، أن الابداع العلمى على سبيل المثال، هو أكثر الابداعات المحتاجة وقتاً طويلا حتى تكون فى سبيلها إلى التحقيق، ومن ذلك مثلا أن داروين ظل سنوات يعدل من إلهاماته، ويجمع الشواهد والأدلة التى تؤيدها، قبل أن يجرؤ على نشر بحوثه الأولى، كما ظل نيوتن من قبله إحدى وعشرين سنة، يفكر فى نظريته، قبل أن ينشر قوانينه، فى حين قد لا يحتاج العمل الابداعى فى مجال الفنون كل هذه المدة، وإن كانت تختلف من مجال فنى إلى آخر.

بالنسبة للاخراج الصحفى، فهو باعتباره من الفنون التطبيقية، التى لها أهميتها الهائلة فى حياتنا الحديثة، والمطلوب مصافحتها لأبصار القراء بصفة يومية، فلعلها من أقصر الابداعات على الاطلاق، فى الوقت الزمنى اللازم لانجاز أفكارها الابداعية، وبخاصة مع ضغط العمل اليومى، وفى ظل الظروف شديدة الخصوصية للمؤسسة الصحفية.

وإذا كانت الخطوة المتصلة برسم الماكيت، هى فى يد المخرج، من حيث تحكمه فى الوقت اللازم لانجازها، فإن ذلك يتوقف على حداثة الفكرة الاخراجية من جهة، وعمق خبرته من جهة أخرى، إلى جانب العوامل المشجعة من جهة ثالثة، فى حين أن الخطوات الأخرى من هذه المرحلة (المونتاج واللوحات والطباعة) لا يتحكم المخرج فى الوقت اللازم لانجازها، بل يتوقف ذلك على إمكانات الصحيفة مادياً وطباعياً، وعلى مهارة العاملين فى الأقسام المختصة، إضافة إلى اعتماد الصحيفة على الوسائل التكنولوجية الحديثة، التى توفر هذا الوقت، وتجعله متقارباً من صفحة إلى أخرى ومن عدد إلى آخر.

الفصل السادس
قدرات السياق الابداعى
فى الاخراج الصحفى

مدخل

ناقشنا فى الفصلين السابقين العوامل التى تساعد الابداع وتشجعه لدى المبدع فى الاخراج الصحفى، ثم المراحل التى تمر بها العملية الابداعية فى هذا الفن، ودراستنا تصبح بذلك فقط ناقصة الأركان، غير مكتملة الجوانب، فالبحث فى السياق الابداعى الاخراجى، يقتضى منا أن نناقش أيضاً تلك القدرات أو الطاقات الكامنة فى الشخص المبدع، والتى إذا ظهرت فى إنتاجه الابداعى، لأطلقنا عليه حكماً واثقاً مطمئناً بأنه مبدع بالفعل.

وما دام الناس ليسوا كلهم مبدعين، بالمفهوم العلمى للمصطلح، فإن ممارسى كل علم أو فن ليسوا أيضاً بالضرورة مبدعين. إذ أن بعض الفنانين مثلا يتمتعون بقدرات ابداعية، كلها أو بعضها، فى حين يفتقد آخرون فى المجال نفسه هذه القدرات، عندما يقتصر نشاطهم الفنى على التقليد والاتباع، وكم تحفل المجالات الفنية بهؤلاء وهؤلاء.

وإذا ما حاولنا أن نستقرىء العلاقة بين العوامل والمراحل والقدرات، يمكن القول إن تداخلا ما يوجد بين هذه الجوانب الثلاثة للسياق الابداعى، وأن الفصل بينها على هذا النحو، لم يكن إلا بدافع التحليل العلمى، الذى تقتضيه المناهج الحديثة فى البحث، مع أن فروقاً واضحة متميزة بين هذه الجوانب. فإذا شبهنا السياق الابداعى برحلة طويلة تقوم بها إحدى السيارات مثلا، للوصول إلى هدفها النهائى، وهو هنا الابداع ذاته، فإن العوامل تشير إلى شروط اتمام الرحلة، من سلامة المحرك ووجود الطاقة (البنزين) والماء اللازم للتبريد ... ألخ، والتى بدونها لا يمكن اتمام الرحلة. أما المراحل فهى محطات الوقوف، التى تنتظم فيها الرحلة، والتى تفيد القائم بها، فى محاولة حل بعض المشكلات التى تعترضه فى أثناء سيره.

ولنأت الآن إلى القدرات، وهى الطاقات والامكانات فى السيارة ذاتها، والتى تجعلها متميزة عن غيرها من السيارات، فالسرعة القصوى التى تسير بها مثلا، توصلها إلى الهدف (الابداع) فى أقصر وقت، وامتصاص الصدمات يقيها من التعطل وبطء السير، والقدرة على تحميل السيارة بأقصى حمولة ممكنة ... ألخ، كل ذلك مما يجعل هذه السيارة بالذات تمتاز على غيرها.

ويمكن القول إن بعض العوامل تؤثر فى بعض القدرات دون غيرها، فوفرة البنزين مثلا تطيل المسافة التى تقطعها السيارة، دون أن تؤثر فى السرعة أو الحمولة، ومتانة الجسم تقى السيارة من الصدمات دون إطالة المسافة التى تقطعها، كما أن قدرات السيارة، ربما تظهر فى بعض مراحل الطريق، دون غيرها من المراحل، فالسرعة مثلا تبدو واضحة فى الطرق المعبدة الفسيحة، ولكنها غير ذات قيمة فى الطرق الوعرة، ويناسب هذه الأخيرة القدرة على امتصاص الصدمات مثلا، وهكذا.

كما نلاحظ أن قدرات السيارة ليست على مستوى واحد من الأهمية، بل تختلف من قائد إلى آخر، وفقاً للهدف من الرحلة، فالسرعة ضرورية ولها أولوية، إذا أردت الوصول فى أقصر وقت ممكن، وهى بالتالى ألزم فى السباقات مثلا، فى حين لا تحتاج الشاحنات إلى هذه القدرة، قدر احتياجها إلى ضخامة التحميل، لأن ذلك يناسب وظيفة السيارة، أما السيارات الحربية، فربما تحتاج إلى القوة وتحمل الصدمات، أكثر مما تحتاج إلى السرعة أو الحمولة ... ألخ.

وإذا كنا قد استطردنا فى هذا المثل، على سبيل المجاز، فلتوضيح العلاقة بين العوامل والمراحل فى السياق الابداعى من جهة، وبين القدرات الابداعية من جهة أخرى، تلك القدرات التى تختلف أهميتها من مجال ابداعى إلى آخر، بل وفى المجال نفسه من حالة ابداعية إلى أخرى، ومن وقت إلى آخر.

وربما يكون من الصعب أن نصادف سيارة تتمتع بكل القدرات

السالف ذكرها فى هذا المثل، إلا فى أضيق الحدود وأندرها، فكذلك من الصعب أن يتمتع مبدع واحد بكل القدرات الابداعية، التى سوف نناقشها تفصيلا فى الصفحات التالية، فالفروق الفردية التى كانت أحد أهم المسائل السيكولوجية، التى شغلت علماء النفس الابداعى، تقتضى أن يتفوق مبدع فى ناحية، ويقل تفوقه فى نواح ابداعية أخرى، وهكذا بالنسبة لكل مبدع على حدة، ويستلزم ذلك من المبدعين أن يتعرفوا على قدراتهم الموجودة، وقدراتهم الغائبة، حتى يمكن تنظيم انشطتهم الابداعية على هذا الأساس، ويؤثر مبدأ الفروق الفردية كذلك فى أنواع الأنشطة الابداعية التى يمارسها كل مبدع، والتى تختلف حتماً عن انشطة غيره من المبدعين.

وعلى الرغم من تعدد القدرات الابداعية، كما ذكرها علماء النفس الابداعى، فإننا قد تخيرنا أهمها، وأكثرها شيوعاً فى الدراسات السابقة، والتى نرى فى الوقت نفسه أنها تحتوى المجال الاخراجى بدقة وإحكام، وإن كانت القدرات التى تخيرناها، كانت مثار خلاف بين العلماء، حول أهمية بعضها فى السياق الابداعى، لذلك رتبناها وفق الأهمية، التى أجمع عليها أغلب هؤلاء العلماء، وخصصنا لكل قدرة منها مبحثاً مستقلا، وهذه القدرات - بترتيب عرضنا لها - هى : الحساسية، الأصالة، الطلاقة، المرونة.

المبحث الأول : الحساسية sensitivity

سبق أن عرف تورانس الابداع، بأنه «القدرة على إدراك الثغرات، أو ما بين المعلومات من اختلال أو عناصر مفقودة، أو عدم اتساق لا يوجد له حل معين ...»(١)، وهذه القدرة هى بالضبط ما تسمى «الحساسية»، والتى يمكن أن نصفها وصفاً أدق بأنها «الحساسية للمشكلات»، وقد جرت عادة أغلب الدراسات السابقة فى الابداع، التى تحدثت عن هذه القدرة، على أن تضعها فى مكان الصدارة، بين القدرات الابداعية المختلفة.

وإلى جانب ضرورة توفر هذه القدرة لدى المبدعين فى كافة المجالات الابداعية، العلمية والفنية، فإنها ترتبط بدوافع السلوك الابداعى أيما ارتباط، بل ربما يعتبرها بعض الباحثين دافعاً فى حد ذاته، «فالموقف المشكل الذى يواجهه المبدع، هو الذى يدفعه فى الأساس إلى محاولة تفسيره وايجاد الحلول الملائمة له، ومن هنا يبدأ فى ممارسة الابداع»(٢)، ولكننا لا نبحث فى الحساسية للمشكلات، باعتبارها دافعاً للنشاط الابداعى، بل باعتبارها سمة ملازمة للشخص المبدع، وقدرة لابد أن تتوفر فيه.

فلولا إحساس المبدع بوجود مشكلة ما، فى مجال تخصصه، ما وجد الدافع أصلا لممارسة السلوك الابداعى، وهنا فإن القدرة تسبق الدافع، أى أن مجرد توافرها، هو الذى يوفر الدافع لهذا السلوك، لقد رأى نيوتن أن الأجسام لا تعلق فى الهواء، بل تسقط فوراً على الأرض، وقد أثارته هذه المشكلة، لمحاولة البحث عن السبب العلمى وراءها، فكان اكتشافه للجاذبية الأرضية، وبيكاسو شاهد الألمان وهم يقصفون جورنيكا مدينته الأسبانية الجميلة، وكانت هذه هى مشكلته، التى حاول التعبير عنها بطريقته الفنية التشكيلية ... وهكذا.

وكما ترتبط هذه الحساسية بدوافع الابداع، كذلك ترتبط فى رأينا باستعداد المبدع لممارسة سلوكه الابداعى، وهو العامل الفطرى

---

(١) Torrance, Guiding Creative Talent, op. cit., p. 14.

(٢) Whitehead, op. cit., p. 213.

الموروث، وأحد مكونات السياق الابداعى، ذلك أن توافر هذه القدرة فى بعض الأشخاص، دون غيرهم، يشير بطريقة غير مباشرة إلى تمتع بعض بذلك الاستعداد، أكثر من غيرهم، وقد سبق أن رأينا فى الفصول السابقة، أن مبدعين مثل باستير وجوتنبرج وغيرهما، قد واجهتهم مشكلات معينة فى مجالات تخصصهم، لم يشعر أحد غيرهم بها، مع أنها كانت على الدوام أمام الجميع.

وليس معنى ذلك أن الحساسية للمشكلات، لا ترتبط بعوامل السياق الابداعى الأخرى، غير الاستعداد، ولكنها ترتبط بهذا العامل أكثر من غيره، وربما ترتبط بدرجة أقل ببعض العوامل الأخرى، كالخبرة مثلا، إذ يؤدى تعرض الشخص المبدع إلى مواقف عملية عديدة فى مجاله، خلال خبرته الطويلة، إلى تدعيم هذه القدرة، والارتفاع بها إلى مستوى عال.

كذلك ترتبط هذه القدرة بالحالة النفسية، التى يكون عليها المبدع، من إحساسه بالتوتر والقلق، من وجود المشكلة التى أحس بها، وتمثل هذه الحالة فى حد ذاتها دافعاً آخر لممارسة السلوك الابداعى، حتى يتخلص مما انتابه من توتر وقلق وعدم راحة، ولا يحس أنه شفى منها، إلا بانبثاق الفكرة الابداعية فى مرحلة الإلهام، إذ يشعر فى هذه المرحلة بقرب زوال المشكلة، وهى من درجات الحساسية المذكورة أيضاً، أى أن القدرة التى نتحدث عنها الآن، ترتبط كذلك ببعض مراحل السياق الابداعى.

وليس معنى وجود مشكلة فى بداية السياق الابداعى، أو قبله بقليل، أن تكون المشكلة هى بالمعنى الاصطلاحى الدارج، بمعنى وجود خلاف أو صراع أو أزمة، ولكن المقصود العلمى الابداعى من كلمة (مشكلة) هو وجود مسألة أو ظاهرة، على درجة ما من الغموض والتعقيد، وهى بالتالى تحتاج إلى نوع من التفسير والتحليل، ونلاحظ أن المعنى نفسه للمشكلة، يتواتر فى التراث العلمى لأساليب البحث العلمى ومناهجه، دون أن تكون فى أى بحث، مشكلة بالمعنى الدارج لهذه الكلمة.

وتفضل الدراسات السابقة، التى تعرضت بالبحث والمناقشة لهذه القدرة المهمة، أن تسميها (حساسية) ولا تسميها (إحساساً)، لأن المصطلح الأخير - فى حالة استخدامه - يشير إلى احتمال أن تكون هذه القدرة وهمية، فكثيراً ما يخطىء إحساسنا بشىء ما، أما الحساسية فتشير إلى «درجة التأثر»، ولا يحدث هذا التأثر إلا بمقاييس معينة، يعيها الشخص المبدع جيداً، طالما كان متخصصاً فى مجال معين، فمقياس التأثر لدى المبدع فى العلوم مثلا هو الملاحظة، سواء كانت بالحواس الخمس المعروفة، ولاسيما البصر، أو بوسائل علمية معاونة كالميكروسكوب أو التلسكوب أو الترمومتر أو البارومتر ... ألخ.

أما الاحساس - بمعنى الشعور - فربما يتدخل فى نفسية الفنان المبدع، حينما تكون له درجة ما من الحساسية تجاه الجمال، فإن منظر غروب الشمس، يثير لديه هذه الحساسية، وفى الوقت نفسه فإنه يشعر بمشاعر معينة، كالحزن أو الكآبة أو التشاؤم ... ألخ، فيحاول التعبير عن هذه المشاعر بلوحة فنية، ونلاحظ أن هذا المنظر لا يعنى عند الشخص العادى، غير المبدع، سوى حلول الظلام، وانقضاء يوم من العمر.

الصفة الأولى والأساسية إذن للشخص المبدع، هى أن يتمتع بالقدرة على الحساسية المرهفة، لكل ما يصادفه من مشكلات بالمعنى العلمى الدقيق، فى مجال اختصاصه(٣)، وهذه الحساسية هى التى تخلق فى داخله إحساساً بالتوتر، يدفعه دفعاً إلى ممارسة السلوك الابداعى.

ولما كان الهدف من هذا المبحث، أن نناقش حساسية المخرج الصحفى للمشكلات - بالمعنى العلمى للمصطلح - دون مناقشة الفروق الفردية بين المخرجين المصريين، لأنه يخرج عن أهداف دراستنا وعن مجال تخصصنا، فسوف نقتصر فى مبحثنا على مناقشة المشكلات الاخراجية المختلفة، بالمعنى العلمى أيضاً، وكيفية الحساسية بها، وربما يكون من المناسب هنا أن نعرض لرؤية جيلفورد حول هذا الموضوع،

---

(٣) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ١٧.

عندما قال : «لا يهم كثيراً كيفية حدوث فروق بين الأفراد فى درجة الحساسية، ولكن المهم هو تلك الحقيقة البسيطة بأن شخصاً ما يلمح مشكلات فى وضع معين، فى حين لا يرى شخص آخر مثل هذه المشكلات»(٤)، وهذه هى بالضبط رؤيتنا لأسلوب معالجة هذه القدرة الابداعية.

كما أنه يخرج عن أهداف بحثنا أيضاً، أن نعرض للمشكلات التى يواجهها المبدع بصفة عامة، لأن دراستنا اخراجية صحفية فى المقام الأول، وليست نفسية بأى حال، إلا أنه ربما يكون مفيداً أن نعرض من خلال بعض الدراسات السابقة، للمشكلات التى تقترب فى طبيعتها من تلك التى تعن للمخرج، فى أثناء ممارسة سلوكه الابداعى.

الجانب الأول : طابع التذوق الفنى :

والمشكلات التى تهم بحثنا، من زاويته الضيقة، تأخذ طابع التذوق الفنى فى الجانب الأول من المشكلة الاخراجية بصفة عامة، فعندما تدخل حجرة، تدرك فوراً وللوهلة الأولى، أنها تنطوى على مشكلة من ناحية التلوين مثلا، فلون الجدران لا يناسب لون السقف أو الأثاث، ومن ثم تشعر بالحاجة إلى إحداث تغيير فى هذه العلاقة، «فالحساسية بالمشكلة دوماً، يكون دافعاً إلى التغيير»(٥).

وفى رأينا فإن للحساسية من هذا النوع، أربعة مستويات متدرجة :

أ - أن تحس بمشكلة الاختلال فى التلوين بمجرد دخولك الحجرة وللوهلة الأولى.

ب - ألا تحس بهذه المشكلة إلا بعد دخولك بفترة، وجلوسك فيها بعضاً من الوقت.

ج - ألا تحس بها، إلا إذا سئلت عن رأيك فى التوافق اللونى المذكور تحديداً.

---

(٤) أنظر : فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٥) عبدالحليم محمود، مرجع سابق، ص ٤١.

د - ألا تحس بوجود مشكلة مطلقاً، حتى ولو سئلت عن رأيك.

وكلما زادت سرعة الحساسية، دون تدخل أية مؤثرات خارجية، دل ذلك على ارتفاع مستوى هذه القدرة الابداعية، بصرف النظر عن توافر القدرات الأخرى من عدمه، ويمكن القول إن عرض المستويات الأربع بهذا الترتيب، هو فى حقيقة الأمر ترتيب لدرجة الحساسية للمشكلات الفنية التذوقية، إذ تزداد بدرجة عالية فى (أ)، وتنعدم فى (د)، وتتوسط فى كل من (ب)، (ج)، وإن كانت الدرجة فى (ب) أفضل بعض الشيء من (ج).

ويجب أن نلاحظ هنا أن هذا الجانب من المشكلات الاخراجية، يتصل أكثر ما يتصل بعملية التقويم، أي بالحكم على العمل الفنى بالجودة أو الرداءة، مع أن القدرة على التقويم هى من القدرات الابداعية المستقلة.

ويمكن القول إن حساسية المشكلات المتصلة بالتذوق الفنى، تجد صداها فى الاخراج الصحفى، عندما يبدى المخرج رأيه فى اخراج صفحة ما، من إنتاجه، أو من إنتاج غيره، فهو قد يدرك الاختلال الشكلى فى الصفحة بمجرد النظر إليها، أو بعد التمعن فيها فترة من الوقت، أو - فقط - عندما يسأل عن رأيه فيها، وقد لا يدرك هذا الاختلال مطلقاً، مما يشير إلى انخفاض مستوى هذه القدرة لديه، على الأقل فى هذا الجانب.

وقد يخطيء المخرج فى حكمه على صفحة معينة، باختلال معين فيها، ويكون فى هذه الحالة قد نظر إليها من زاوية معينة، غير زاوية مخرج الصفحة، أو عندما تختلف معايير الحكم بين الطرفين، بعيداً عن محاولة إبراز عيوب غير موجودة، لمجرد التعالى أو الادعاء، ولكن ذلك فى رأينا لا يهم، فالمهم هو الادراك الفورى والعاجل لأى اختلال شكلى، بصرف النظر عن صحة الادراك من خطئه، طالما توفرت النية الحسنة فى عملية النقد والتقويم.

ولا ينطبق ذلك على تقويم المخرج لابداعات غيره فقط، بل تتجلى هذه القدرة الابداعية فى أوضح معانيها، عندما يدرك المخرج

وجود الاختلال فى اخراج صفحة من انتاجه، وقد يقول قائل إنه لو كان يدرى بوجود اختلال، ما أخرج الصفحة على هذا النحو أو ذاك، ولكن الحقيقة التى تدعمها الخبرة الذاتية، هى أن حكم المخرج على صفحته، كثيراً ما يخالف وجهة نظره الأولى، التى قام بإخراج الصفحة على أساسها، فقد يخطىء المخرج فى تسجيل بعض العلاقات الشكلية بين العناصر فى أثناء العمل، ولكنه سرعان ما يدرك هذا الخطأ - أو الاختلال - بمجرد أن يفرغ منها، وينظر إليها لتقويمها، هذا إذا توافرت فيه القدرة على الحساسية للمشكلات بدرجة عالية، والأهم من ذلك إذا توافر لديه التواضع والاعتراف بالخطأ والقدرة على نقد الذات.

الجانب الثانى : طابع التشكيل :

ويمثل هذا الطابع فى حد ذاته مشكلة للمخرج، لابد أن يكون على درجة عالية من الحساسية لها، والتشكيل هو القدرة على خلق شكل معين، باستخدام عناصر معينة(٦)، وهو العمل الأساسى لمخرج الصحيفة، عندما يستخدم العناصر التيبوغرافية للصفحة، لوضع تصميم لها، يمثل طابع التشكيل إذن صميم العمل الابداعى.

ولا يعنينا فى هذا المقام أن نتحدث عن كيفية التشكيل فى الاخراج الصحفى، بل التركيز كله على القدرة على الحساسية للمشكلات التشكيلية، أى المتصلة بالتشكيل، ويحسن هنا أن نشير إلى دراسة ايندهوفن وفيناك (١٩٥٢) التجريبية، والتى طلبا فيها من المبحوثين، إنتاج رسم تعبيرى، يصاحب إحدى القصائد المنشورة بالصحف(٧)، إن هذه الدراسة فى الحقيقة من الدراسات التى ركزت على الحساسية لمشكلة تشكيلية معينة، وهى «ضرورة تلاؤم الشكل مع المحتوى»، وكان الباحثان يقصدان الاجابة على تساؤلين أساسيين هما : ما مدى حساسية كل مبحوث لطبيعة المحتوى، وما قدرة كل منهم على التعبير التشكيلى عن هذا المحتوى؟.

---

(٦) Weisburg, op. cit., p. 49.

(٧) Eindhoven and Vinacke, Creative Processes in Painting, p.p. 139- 164.

والواضح بطبيعة الحال أن هذه المشكلة التشكيلية، هى إحدى أهم المشكلات التى تواجه المخرج الصحفى، مدى حساميته لطبيعة محتوى الصفحة - أو محتوياتها - وقدرته على التعبير التشكيلى عن هذا المحتوى، والدليل على ذلك أن المخرج يبدأ عمله الابداعى بمرحلة الاعداد، كما سبق أن رأينا فى الفصل الخامس، والتى تتيح له الاطلاع على أصول المواد التحريرية بشكل تفصيلى، بحيث يستلهم منها فكرته الاخراجية الجديدة والملائمة.

وتكمن المشكلة الرئيسية فى هذا الجانب، فى كون الموضوعات التحريرية المزمع نشرها، مختلفة الطبيعة والروح، حتى ولو كانت فى مجال صحفى واحد، كالرياضة مثلا، أو هكذا ينبغى الأمر أن يكون، وبالتالى فعلى المخرج البحث عن علاقة تشكيلية جديدة، بين عناصر تيبوغرافية موجودة أصلا بالمعالم نفسها تقريباً

الجانب الثالث : الطابع الانتاجى الطباعى :

وتحفل عمليات الإنتاج الطباعى بالصحف بالعديد من المشكلات - بمعناها العلمى - التى على المخرج مواجهتها، والتعامل معها، وبالتالى لابد أن يكون منذ البدء حساساً تجاهها، وقد يكون من المفيد أن نستعيد نتائج دراسة كوستلر (١٩٦٤)، التى تعرض فيها لابداع جوتنبرج، مخترع آلة الطباعة الحديثة، والتى أثبت فيها نظرية «زيجة الأفكار»، المعروفة سلفاً لدى الكل، دون أن يدرك أحد - عدا المبدع - أن بين هذه الأفكار علاقة ما(٨)، وتمثل هذه الدراسة نموذجاً طيباً لإمكان التوفيق بين عدد من الأفكار الطباعية، للوصول إلى نتيجة اخراجية جديدة.

وإذا كانت تجربة جوتنبرج تمثل الإنتاج الطباعى فى مراحل نموه الأولى، فلاشك أن التطورات الطباعية التالية قد أسدت أجل الخدمات للاخراج الصحفى فيما بعد، ومن ذلك مثلا أن التصوير الظلى الذى تم اختراعه فى عام ١٨٧٢، قد مكن المخرجين من استخدام الأرضيات الباهتة والداكنة، فى خلفية بعض العناصر

---

(٨) Koestler, op. cit., p. 98.

التيبوغرافية المقروءة، كالعناوين مثلا، وذلك لأول مرة فى تاريخ الاخراج الصحفى، مع أن صاحب هذه الزيجة ليس معروفاً حتى الآن بالاسم.

وتثير هذه المسألة مشكلة انتاجية طباعية، على درجة كبيرة من الأهمية، لابد أن يكون المخرج حساساً لها، واعياً بها، وهى المشكلة التى لا تزال حتى الآن تواجه كثيراً من المخرجين المبدعين، ولاسيما فى المجلات، وتتمثل هذه المشكلة فى ضرورة المواءمة بين الأفكار الاخراجية الجديدة من جهة، والامكانات الطباعية للصحيفة من جهة أخرى، إذ قد تعجز هذه الأخيرة عن ملاحقة الخيال المبدع للمخرج، بقصورها عن انتاج الصفحة، بالشكل الذى تصوره فى خياله، ورسمه على الماكيت، وهنا فإن عليه أن يطوع الأداة الطباعية المتاحة، لتنفيذ الاحتياجات الاخراجية المطلوبة.

ويحفل تاريخ الاخراج الصحفى المصرى بحالات كثيرة، قام فيها المخرجون بمثل هذه المحاولات، وهم فى ذلك كانوا حساسين لمشكلة طباعية بالغة الأهمية، فمن ذلك مثلا، الصفحة التى قدمتها «أخبار اليوم» عام ١٩٤٧، وفيها تصميم ابداعى جديد، يقدم فى الصحف المصرية لأول مرة (أنظر شكل رقم ٥)، ولأن إمكانات الصحيفة من الناحية الطباعية فى ذلك الوقت لم تكن تتيح تنفيذ هذا التصميم، إذ كانت لا تزال تطبع بالطريقة البارزة، فقد تغلب المخرج على هذه المشكلة، بالاستعانة بالتصوير الميكانيكى، لكى يمزج الاطارات والصور معاً على مرحلتين، فى حين أن طريقة الأوفست أمكنها فيما بعد أن تحقق الفكرة نفسها، بأقل جهد ممكن، وعلى مرحلة واحدة فقط، ومرة أخرى نقول إن دورية صدور هذه الصحيفة الأسبوعية، هى التى مكنت المخرج من تنفيذ ذلك.

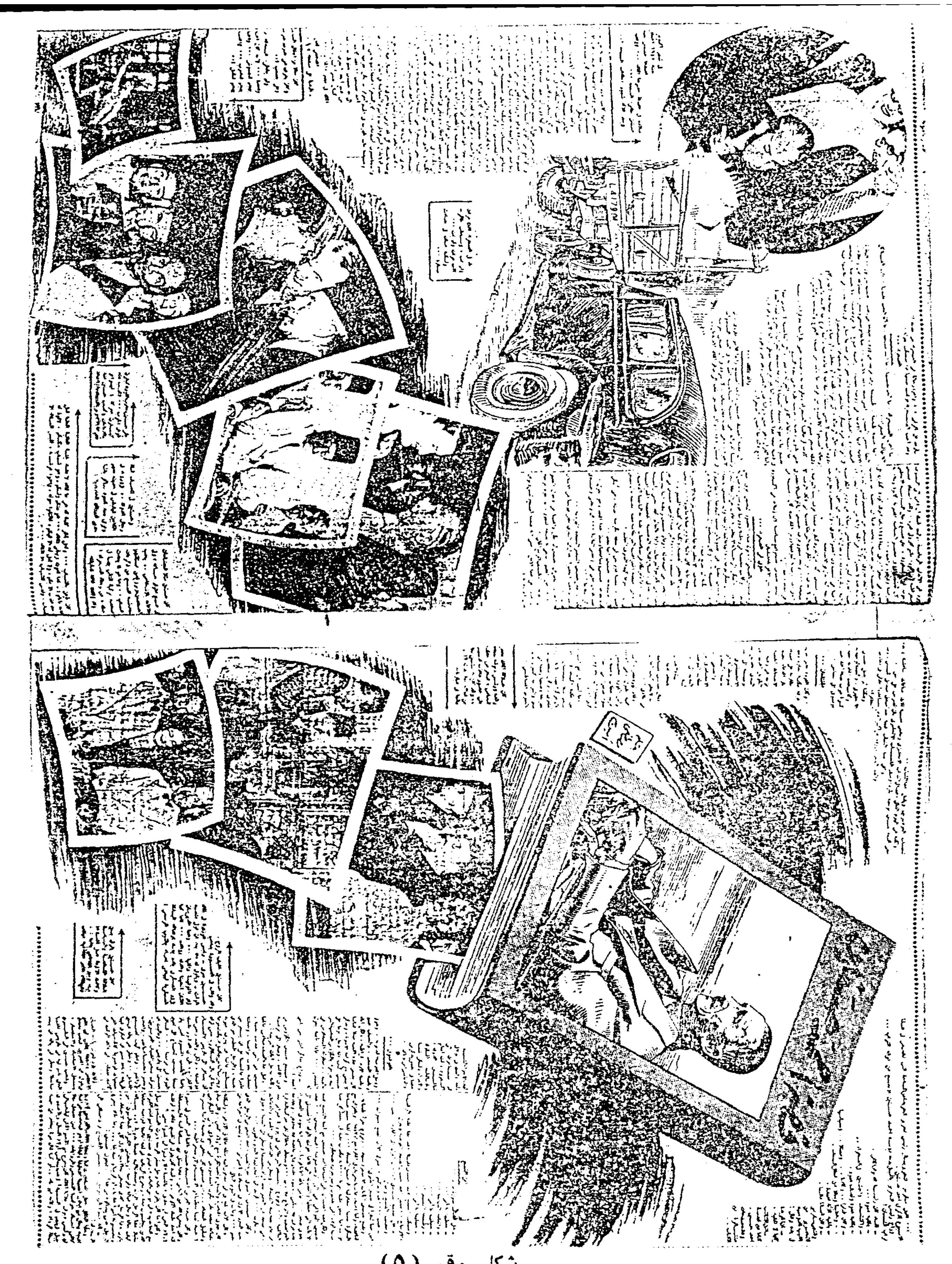
ولاشك أن المخرج المذكور كان واعياً بمشكلته منذ البداية، أى فى أثناء قيامه بوضع التصميم، لأنه أدرى بإمكانات مطبعة صحيفته، ولكنه لم يعدل عن الفكرة الاخراجية التى ارتآها مناسبة وجديدة، بل سار فيها قدماً، مقدماً الحل الابداعى المثير، الذى ظهر

فى هذه الصفحة (راجع شكل رقم ٥)، ولو كانت حساسيته لهذه المشكلة ضعيفة، لعدل عن فكرته إلى أخرى، تلائم إمكانات مطبعته.

وفى صحيفة «صوت الجامعة»(*)، التى أخرجت عدداً من المبدعين فى مجال الاخراج الصحفى، أراد أحد المخرجين (الطلاب) أن يستخدم إطاراً فى إحدى الصفحات، أسوجته شديدة السمك، فقد رأى فى ذلك نوعاً من التجديد، يحقق به فكرة اخراجية معينة، وبصرف النظر عن ملاءمة ذلك الاجراء لمبادىء الاخراج بوجه عام، فقد أحس الطالب بالمشكلة، عندما اكتشف أن المطبعة تخلو من مثل هذه الأسوجة السميكة، فلجأ إلى حل ابداعى جديد، بأن قام برسم الأسوجة بالسمك والشكل المطلوبين، وأنتجها فى قسم التصوير الميكانيكى (الحفر) على شكل كليشيهات، ورغم أن هذه العملية تطلبت منه وقتاً وجهداً كبيرين، علاوة على وقت تحويل الأسوجة المرسومة إلى كليشيهات، فقد أقدم على هذا الحل، للمشكلة التى كان واعياً بها منذ البداية.

وفى صحيفة «السياسى»، كان أحد المخرجين حساماً تجاه مشكلة إنتاجية مهمة، وهى أن أجهزة الجمع التصويرى فى مؤسسته لا تعطى حروف العناوين حجماً أكبر من ٣٦ بنطاً، والخطاط لا يسعف الصحيفة فى كل الأوقات، وأطقم الحروف الجاهزة (لتراست) باهظة الثمن فى ذلك الوقت، وهنا لجأ إلى حل ابداعى جديد، واءم فيه بين الفكرتين، فكرة المسطرة الشفافة ذات الأشكال المفرغة، والتى يستخدمها تلاميذ المدارس مثلا فى رسم بعض الأشكال، وفكرة حروف العناوين، فقام بكتابة جميع حروف الأبجدية العربية على مسطرة شفافة، ثم قام بتفريغ هذه الحروف، ليتمكن بعد ذلك من ملء الفراغات بحبر أسود على ورق أبيض، كلما احتاج إلى عنـوان بحجم

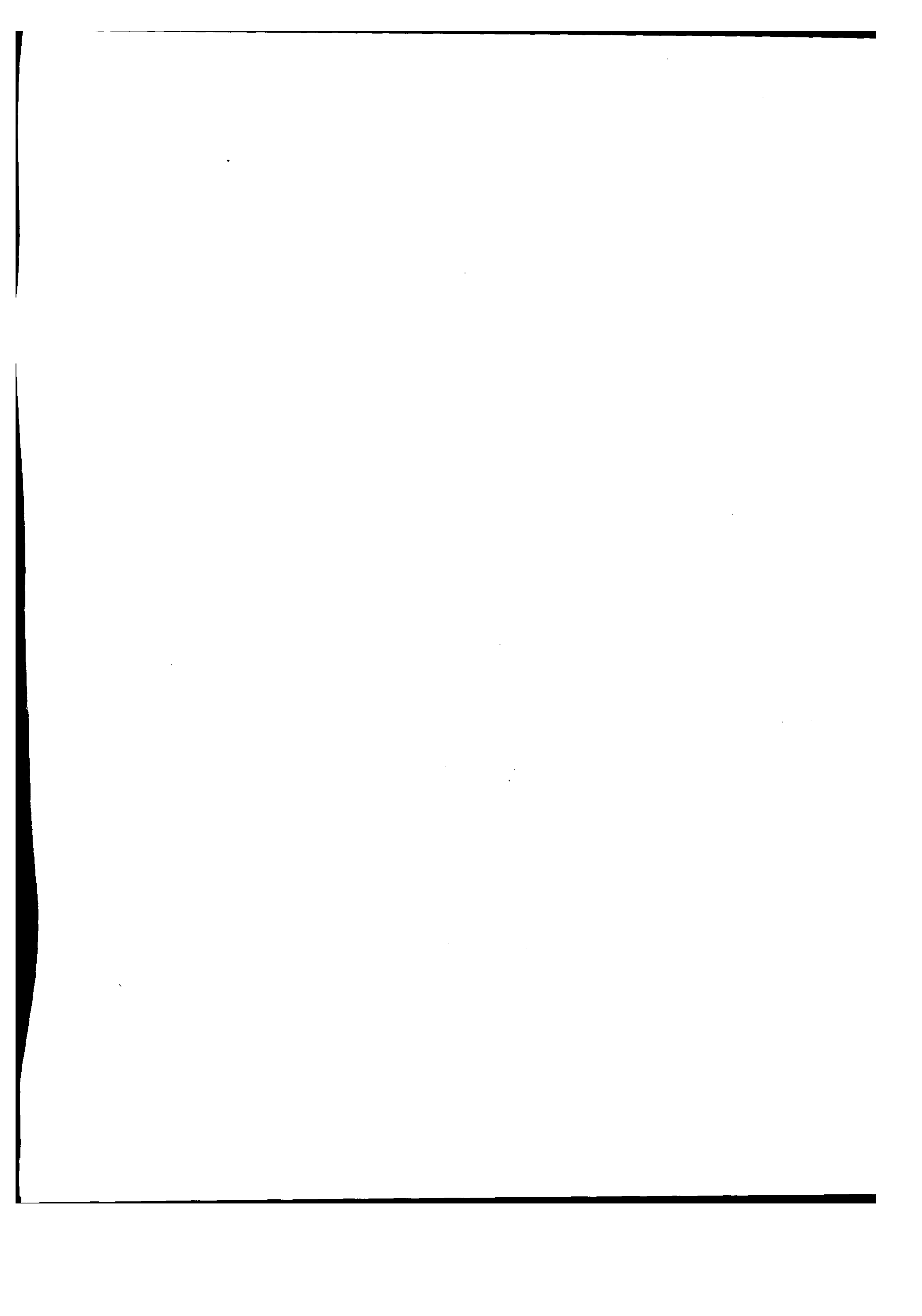
(*) تصدر عن كلية الاعلام بجامعة القاهرة، وقد ظهر عددها الأول فى ١٨ ديسمبر ١٩٧٢، وهى صحيفة يتدرب فيها طلاب الكلية على مختلف الأعمال الصحفية، بما فيها الاخراج



شكل رقم (٥)

صفحتان متقابلتان من "أخبار اليوم" (١٩٤٧)

ونلاحظ الفكرة الإخراجية المبتكرة رغم ضعف الامكانات الطباعية وقتها



يزيد عن ٣٦ بنطاً(٩).

خلاصة القول من هذه التجارب الاخراجية المصرية كلها، أن من المشكلات الطباعية، التى يجب أن يكون المخرج حساساً لها، واعياً بها، أن خياله المبدع يحلق فى آفاق بعيدة، تقصر عنها يد الأداة الطباعية، ولو كان المخرج فاقداً للقدرة على الحساسية بهذه المشكلات، لخرجت تصميماته عادية تقليدية، بسبب العجز عن تنفيذها طباعياً، أو لتوقفت ابداعاته عند حدود الماكيت المرسوم، دون أن تجد طريقها إلى الصحيفة المطبوعة، للسبب نفسه.

والغريب أن هذا الجانب من المشكلات الاخراجية، المتصلة بالطباعة، قد سار فى اتجاه عكسى فى السنوات الأخيرة، فى مصر والدول العربية بوجه عام، فقد كانت المشكلة الطباعية فى الماضى، هى عدم ملاحقة الأداة للتصميم الجديد والجرىء، لكنها تحولت الآن إلى انسياق التصميم وراء التطورات الجوهرية، التى أصابت الأداة الطباعية.

فقد أعطى الجمع التصويرى مثلا، بأجياله الحديثة والمعقدة، إمكانات هائلة بالنسبة للمخرج، فمكنته من إمالة الحروف وضغطها وفرطحتها ... ألخ(١٠)، مما ثبت فيما بعد أنه بالغ الضرر بالنسبة لبصر القارىء، وبالتالى تحولت المشكلة إلى : كيف يكبح المخرج جماح خياله، بوضع حدود لابداعاته، هى حدود مصلحة القارىء من الناحية البصرية؟، كيف يمنع نفسه من الاسترسال وراء التكنولوجيا الحديثة فى الطباعة، واستخدام كل طاقاتها المتاحة؟، ولا ينبغى أن يظن بعض أن هذه المشكلة تحد من ابداع المخرج، الذى يجب أن يكون فى الأصل محدداً، بحدود «الوظيفة»، على الأقل باعتباره فناً تطبيقياً.

---

(٩) راجع هذه التجربة بالتفصيل فى :
أشرف صالح، الطباعة وتيبوغرافية الصحف، مرجع سابق، ص ٢٠٠.
(١٠) أنظر التفاصيل فى :
James Craig, Photo - Type Setting, (New York : Watson Guptill, 1978), p.p. 42- 44.

الجانب الرابع : الطابع الصحفى :

ومن النقطة الأخيرة ننطلق، لدراسة الطابع الصحفى للاخراج، إذ هو فن صحفى فى المقام الأول والأخير، وعلى المخرج بالتالى أن يتذكر دائماً حدود الوظيفة التى يؤديها إنتاجه الابداعى، وهى الوظيفة الصحفية، وهنا تكمن مشكلة جديدة، عليه أن يكون حساساً لها، فكيف يطلق العنان لابداعاته الاخراجية، فى حدود سياسة الصحيفة التى يعمل بها، وفى حدود الطبيعة المتحركة للأخبار والموضوعات؟.

وفرق كبير بين هذا الطابع، وطابع التذوق الفنى - الذى سبق الحديث عنه - إذ يشير هذا الأخير إلى العلاقات التشكيلية على الصفحة بعضها بعضاً، فى حين يشير الطابع الصحفى إلى سياسة التحرير، وما يتصل بها من أولويات إخبارية، ودور الاخراج فى التعبير عن هذه الأولويات.

ومن المشكلات الصحفية التى يجب أن يكون المخرج واعياً لها، معبراً بإبداعه عنها، كيفية التعبير بوسائل الابراز المختلفة، عن أهمية كل خبر أو موضوع، إذ يحدث فى بعض الأحيان أن يتنازع خبران الأهمية النسبية على صفحة واحدة، مما يستلزم توزيع وسائل الابراز وعناصره بالتساوى عليهما، مع اجراء نوع من التعويض فيما بينهما، فيعطى أحدهما الموقع مثلا، ويحصل الآخر على ضخامة الحروف فى كل من المتن والعناوين.

وتزداد المشكلة تعقيداً، عندما تنشر الصحيفة خبراً مهماً من الناحية الموضوعية، لكنها لا تود ابرازه لأسباب سياسية معينة، وعلى المخرج هنا أن يرهف حساسيته تجاه هذه المسألة، بإعطاء الخبر وسائل ابراز معينة، دون أن يلفت نظر القارىء إليه، وهذه هى المعادلة الصعبة فى الاخراج الصحفى، بصرف النظر عن سلامة هذا الاجراء من الناحية الأخلاقية.

وربما يحدث العكس، عندما تقرر الصحيفة نشر خبر معين ذى دلالة خاصة بالنسبة للقراء، ولكنه من الناحية الموضوعيـة غيـر

مهم بدرجة كبيرة، وفى هذه الحالة يستطيع المخرج أن يحرم الخبر من وسائل الابراز العادية والمتعارف عليها، كأن ينشره باتساع عمود واحد مثلا، ولكنه فى الوقت نفسه يضعه فى أعلى الصفحة، مما يجبر بصر القارىء على التوجه إليه لأول وهلة.

ومن الأمثلة التى توضح هذا النوع من المشكلات الصحفية للاخراج، الموضوع الاخبارى الضخم الذى نشرته جميع الصحف المصرية فى صدر صفحاتها الأولى يوم ١٧ يناير ١٩٧٧، عن رفع أسعار كثير من السلع الأساسية، والذى أدى إلى خروج الجماهير فى مظاهرات صاخبة عنيفة، وإلى جانب الطريقة السياسية والاقتصادية فى تعامل الحكومة مع هذا الموضوع، والتى أدت إلى هذه العواقب، فإن المعالجة الاخراجية للخبر المذكور، كانت تفتقر إلى الحذق والمهارة، لأن ابراز الخبر بتفصيلاته المختلفة على هذا النحو، أدى إلى تضخيم الإحساس الشعبى بحجم الضرر الناجم عن رفع الأسعار، والدليل على ذلك أن الأسعار قد ارتفعت فيما بعد، عدة مرات، وللسلع الأساسية نفسها، دون صخب أو عنف، بل تم ذلك فى هدوء اعلامى، ساهم فى بنائه إخراج هادىء، دون ابراز مفتعل.

وإذا ما حاولنا تفسير هذه المشكلة تحديداً، من المنظور الابداعى، فقد سبق أن أوضحت دراسات نفسية حديثة، أن هناك عاملا يسمى «النفاذ»، يتصل بالقدرة على إدراك ما وراء المشكلات من نتائج بعيدة، وهى بصفة عامة من قدرات الذكاء الابداعى(١١)، وليس معنى ذلك أننا نلقى باللوم على مخرجى الصحف المصرية، لما حدث من عواقب نتيجة التضخيم الاخراجى لهذا الخبر. فالواضح أنهم قد تلقوا تعليمات صريحة من رؤساء التحرير، بالتعامل الاخراجى مع الخبر المذكور، بالطريقة التى تابعناها فى الصحف وقتها.

خلاصة القول إن ارتفاع درجة حساسية المخرج الصحفى للمشكلات التى تواجهه فى سياقه الابداعى، بالجوانب المختلفة لهذه المشكلات، توفر له الدافع الأساسى، نحو ممارسة السلوك الابداعـــى،

---

(١١) عبدالحليم محمود، مرجع سابق، ص ص ٤٣، ٤٤.

فى محاولة جاهدة، للبحث عن تفسير للمشكلة، أو ايجاد حل لها، ولكن الشرط الأساسى فى التفسير أو الحل، أن يكون جديداً كل الجدة، لكى يمكن أن نسميه «ابداعاً».

المبحث الثانى : الأصالة originality

هى ليست فقط القدرة على تقديم الأصالة، كإحدى القدرات الابداعية، ولكنها أيضاً سمة من سمات النشاط الابداعى، وواحدة من أهم شروطها اللازمة، وقد سبق أن رأينا أن أغلب التعريفات النفسية للابداع، قد اشتملت على ضرورة تحقيق الأصالة، باشارة بعضها إلى الجدة أو الحداثة(١)، وإشارة بعضها الآخر إلى اللاعادية(٢).

وتقتضينا دقة البحث وموضوعيته، أن نتعرض أولا لهذا المصطلح الابداعى، بالشرح والتفسير، قبل أن نعرج على مناقشة القدرة الابداعية على تقديم الأصالة، ولاسيما فى الاخراج الصحفى، إذ هو من المصطلحات التى شهدت نوعاً من التناقض الظاهرى فى المعنى، نتيجة استخدامه بطرق متباينة فى عدد من المجالات، فالواضح أن الأصالة الابداعية - مبدئياً - تشير إلى الجدة والحداثة بشكل أساسى، فى حين يتحدث كثير من الكتاب والمفكرين عن الصراع بين الأصالة والمعاصرة فى الفن والأدب والتراث، وكأنهم بمنطق المقابلة، يربطون فى المعنى بين الأصالة والقدم، وهذا هو التناقض المعنوى فى استخدام المصطلح.

فى البداية فإن أصل المصطلح (لاحظ أننا نستخدم كلمة «أصل» بمعنى معين)، هو «أصل»، والأصل فى العربية هو أسفل الشىء، وبالنسبة للشجرة مثلا فهو يشير إلى الجذع، ويقابله «الفرع»، وقد استخدم المصطلح بعد ذلك بمعنى الوالد أو المصدر، وعندما نقول «أصلا» فنحن نقصد التعبير عن «البدء»(٣)، كذلك فالأصل (origin) هو المنشأ، وصفة «أصلى» ترادف صفات : أولى، مبدئى، بدائى، كما قد تشير الكلمة إلى أن الشىء الأصلى هو القديم الذى ظهر قبل غيره (primitive)، أو إلى الشىء الأساسى

---

(١) راجع كلا من :

* Rogers, op. cit., p. 6.
* Stein, op. cit., p. 11.

(٢) Luthe, op. cit. p. 21.

(٣) المنجد الأبجدى، (طهران : مؤسسة النقيه للطبع والنشر،١٩٨٢)،ص٩٥

(fundamental)(٤). وتشير هذه المعانى كلها إلى أن الأصالة هى بداية الشيء أو مصدره أو سبب وجوده أو أقدم شيء فيه، كجذع الشجرة الذى يسبق الفرع، وكالوالد الذى يسبق وجوده ميلاد الابن ... وهكذا.

فهل معنى ذلك أن الأصالة فى الابداع، تعنى تقديم الفكرة القديمة؟ .. الاجابة طبعاً بالنفى، بل العكس هو الصحيح، ولعل قاموس وبستر يقدم لنا تفسيراً منطقياً لهذا التناقض الظاهرى، فالأصل (origin) يشير إلى أربعة معان متباينة(٥) :

أ - ما يتصل ببداية الشيء، أى وجوده منذ البدء (initial, primary).

ب - أخذ الشيء بداية مستقلة، أى أن يكون له أصل جديد، ليس ثانوياً أو مشتقاً أو تقليدياً (fresh, new).

ج - هبة التفكير بشكل مستقل، يعتمد على الخيال (creative).

د - إنشاء النموذج أو المثال (موديل)، الذى يتم الانتاج الضخم وفقاً له.

والواضح من هذه المعانى، أن اختلافها لا يعنى تناقضها، فالإشارة إلى بداية الشيء، لا يعنى أن تكون هذه البداية قديمة فقط، بل يمكن أن تكون بداية جديدة، ولو فى المجال نفسه، فالغناء العربى مثلا فن أصيل، بمعنى أنه قديم وعريق، ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن إنتاج محمد عبدالوهاب فى أواخر الثمانينيات يتميز بأنه أصيل، والمعنى هنا أنه جديد غير مسبوق، فأصالة الغناء تشير إلى أنه قديم غير مسبوق، وأصالة لحن أخير لعبدالوهاب تشير إلى أنه جديد غير مسبوق، بعبارة أخرى فإن معنى المصطلح واحد، وهو أن الشيء الأصيل، هو الذى لم يسبقه شيء آخر، أما القدم والحداثة فمسألة نسبية، والدليل على ذلك أن معانى «الأصل» فى وبستر - وبخاصة

---

(٤) إلياس وإلياس، قاموس إلياس العصرى، (بيروت : دار الجيل، ١٩٧٩)، ص ٣٢

(٥) The New Webster, (Massachausetts : Merriam-Webster, 1986), p. 1592.

فى (ب)، (ج) - تؤكد على إمكان احتواء الأصالة على الحداثة والابتكار، فى حين أكد (أ) على القدم والعراقة.

سر التناقض الظاهرى إذن هو نسبية القدم والحداثة، فالشىء الجديد غير المسبوق يعتبر أصيلا وقت إنشائه، وبعد فترة من الوقت يصير أصيلا بمعنى قديماً وعريقاً، كما تشير الأصالة - وفق (د) فى وبستر - إلى إمكان محاكاة الأصل والنقل عنه، فالبدايات الأولى للغناء العربى ظلت منقولا عنها فترة طويلة، والفكرة الموسيقية الحديثة لعبدالوهاب ستظل أيضاً منقولا عنها لفترة أخرى من الوقت ... وهكذا.

والدليل على ذلك أيضاً ما تورده بعض القواميس والمعاجم الحديثة، حين تجعل الأصالة مرادفة للابداع، فتشير إلى الابتداع أو الجدة أو الطرافة أو الشذوذ بمصطلح (originalness)، وتشير إلى الجهد الابتكارى بمصطلح (original)، كما تشير إلى الابداع والخلق والانشاء بمصطلح (origination)، وصاحب الابداع يشار إليه بمصطلح (originator)(٦) ... وهكذا، فالأصالة عند هؤلاء ترادف الابداع، دون أى اشارة إلى ظهور هذه الفكرة الابداعية قديماً أو حديثاً.

وثمة معنى آخر للمصطلح، يختلف عن المعانى السابقة، ولكنه يشير من بعيد إلى هذه القدرة الابداعية المهمة، فيوصف الرجل بأنه «أصيل الرأى»، عندما يكون رأيه محكماً(٧)، ويرادف أصالة الرأى مصطلح (good judgment)(٨)، أو «جودة الرأى»(٩).

الفكرة الأصيلة إذن هى الجديدة المبتكرة، بالنسبة لما سبقها من أفكار فى المجال نفسه، «وعندما نحكم على فكرة ما بالأصالة، فنحن نعتبرها فريدة ماهرة حاذقة وغير عادية»(١٠)، كما نشير إلـى

(٦) Elias & Elias, Elias' Modern Dictionary, (Beirut : Dar el-Geel, 1983), p. 529.

(٧) الرازى، مرجع سابق، ص ٨.

(٨) إلياس وإلياس، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٩) المنجد الأبجدى، مرجع سابق، ص ٩٥.

(١٠) Luthe, op. cit., p. 112.

كونها دقيقة محكمة وجيدة، ويلزم أن يكون معيار الأصالة مقروناً بالعصر الذى تنشأ فيه الفكرة، فى ضوء عدم خضوعها للأفكار الشائعة، وخروجها عن النمط التقليدى، وتميزها(١١).

ومن هذا المنطلق تعتبر صفة «الأصالة» أكثر ارتباطاً من غيرها من القدرات الابداعية، بعوامل السياق الابداعى، فلاشك أن القدرة على تقديم الأفكار الجديدة غير المسبوقة، تدخل ضمن الاستعداد العام للابداع، بصرف النظر عن المجال الذى يبدع فيه الشخص، كما ترتبط أيضاً بالخبرة، ويعلق مصرى حنورة (١٩٧٨) على هذا الارتباط بقوله : «لكى أحقق الشكل الأصيل أو الفكرة الأصيلة، لابد أن أكون مزوداً بحصيلة لا بأس بها من الأفكار غير الأصيلة، حيث إننى لم أكن على وعى بغير الأصيل، فلن يتسنى لى الوصول إلى الأصيل»(١٢)، وبالمنطلق نفسه أيضاً، يمكن ربط الأصالة بكل من التعلم والثقافة.

كذلك ترتبط هذه القدرة بمراحل السياق الابداعى، فإن مرحلة الاعداد، التى سبق الحديث عنها بالتفصيل، تساهم فى تدعيم القدرة على الأصالة، ويبدو هذا الارتباط واضحاً أشد الوضوح بالنسبة للاخراج الصحفى على وجه الخصوص، فالمفترض نظرياً أن الموضوع الصحفى يقدم للقارىء شيئاً جديداً غير مسبوق، ولما كانت مرحلة الاعداد هى التى توفر للمخرج سبيل الاطلاع على محتوى الموضوعات، للتعبير عنها بشكل ملائم، فالمفترض كذلك أن تتوفر فى العمل الاخراجى صفة الأصالة، بل إن مرحلة الإلهام فى حد ذاتها، تحوى الأصالة، فماذا يلهم الشخص المبدع على نحو مفاجىء، سوى فكرة جديدة تماماً؟، إنها لو كانت فكرة قديمة معروفة تقليدية، لما كان المبدع فى حاجة للإلهام، بل إن هذا ما يفسر وجود مرحلة الكمون، التى يسكن فيها الذهن، استعداداً لتفريخ الفكرة، التى يفترض أن تكون أصيلة جديدة.

---

(١١) Weisburg, op. cit., p. 28.

(١٢) مصرى حنورة، مرجع سابق، ص ١٨.

ويمكن القول إن الاخراج الصحفى، باعتباره ابداعاً، هو فن أصيل، إذ يمثل تاريخه نشأة الصحافة المطبوعة فى بداياتها الأولى، وكان فى ذلك الوقت يمثل ظاهرة فنية جديدة غير مسبوقة، وإن كان التعرض للإنتاج الاخراجى ذاته، كما سبق القول، ليس هدفاً من أهداف المتلقى (القارىء).

ومع كل تطور أصاب هذا الفن، على النحو الذى عرضناه فى الفصل الثالث، كان المخرجون يقدمون فى كل مرحلة من مراحل التطور، أفكاراً وأساليب اخراجية أصيلة، كانت تمثل فى ذلك الوقت اتجاهات جديدة غير مسبوقة، فى سياق هذا الفن، ولا يزال مخرجو الصحف فى العالم يقدمون أفكارهم الأصيلة للقراء، والتى لا يمكن القول إنها تقل من حيث العدد، كلما تقدم الزمن، وإلا لحكمنا على الاخراج بالتخلف والجمود، الأمر الذى لا يمكن تصوره، تماماً مثلما لا نستطيع إصدار الحكم نفسه، على أى فن آخر، كالتصوير أو النحت أو الموسيقى، بل يعتبر الاخراج - فى رأينا - أكثر الفنون حياة وحركة، وأغناها امتلاء بالأصالة، وهو ما ينبغى أن يكون، على أساس أن هذا الفن لا ينبع من ذاتية الفنان، بل هو تعبير عن أحداث وقضايا وتيارات فكرية وسياسية ... ألخ، تشهد كل يوم شيئاً جديداً، وتموج دائماً بالحركة والحيوية، وهى التى تلهم المخرج أفكاره الابداعية الأصيلة.

ولا نستطيع أن نغالى فى هذا المقام، فنذكر أن كل الأعمال الاخراجية تتميز بالأصالة، لا بل ولا ينبغى أن يتحقق هذا الوضع، ليس فقط للسبب البسيط بأن الابداع فى الاخراج جد محدود، بل أيضاً لأن العمل الابداعى، المحتوى على الأصالة، يصدم خيال القارىء، ويذهله ويؤثر فيه، فمن غير المتصور أن تعمد الصحيفة إلى تكرار هذه الصدمات والتأثيرات المفاجئة المذهلة، عدة مرات فى العدد الواحد من الصحيفة، بعدد صفحاتها، وفى كل يوم من أيام صدورها، يضاف إلى ذلك أنه لا الوقت المتاح للمخرج، ولا الجهد المتوافر لديه، يسمحان له بتوفير الأصالة فى جميع إنتاجاته الاخراجية.

ولعل هذا الأمر يضيف سبباً آخر إلى تمتع الصحيفة الأسبوعية، وكذا المجلة، بدرجة أعلى من الأصالة، عن الصحف اليومية، فإن الفاصل الزمنى الطويل نسبياً بين كل عدد وآخر من الصحف الأسبوعية والمجلات، إضافة إلى طول الوقت اللازم للإعداد والكمون والإلهام، يسمحان ببروز أفكار ابداعية تتميز بدرجة أعلى من الأصالة.

وليس ذلك بالأمر الغريب على الفنون بصفة عامة، فمن غير المتصور أن يقدم الفيلم السينمائى أصالة فى جميع جوانبه مثلا، فربما تكون الفكرة التى تقوم عليها قصة الفيلم أصيلة جديدة غير مسبوقة، ولكن أسلوب معالجتها قد يكون عادياً، والعكس صحيح، فقد تكون قصة قديمة تقليدية مسبوقة ومطروقة من قبل، وهنا تكمن الأصالة فى الأسلوب الجديد فى معالجتها، أما تحقيق الأصالة فى القصة وأسلوب المعالجة معاً، فأمر نادر الحدوث للغاية، كما أن غياب الأصالة عن كلا الجانبين، يبتعد بالفيلم عن ارتباطه بالبداع أصلا.

وكذلك الحال فى العلوم، فمن غير المتصور أن تقطر جميع صفحات البحث العلمى بالأصالة والحداثة، بل يقتصر ذلك على نتائج الدراسة فقط، أما المناهج التى يستخدمها الباحث، والأدوات التى يجمع بها بياناته، بل وكذلك أسلوب كتابة البحث، فربما تظل عادية تقليدية فى أغلب الأحيان، وهكذا تتضاءل أهمية الأصالة فى مجال العلوم بصفة عامة، إذا قورنت بالفنون(١٣)، وحتى فى الفنون ذاتها، فبعضها يخلو تماماً من الأصالة، بالمعنى العلمى للمصطلح، مع أنه ابداع، كفن التمثيل مثلا، إذ لا يقدم الممثل فكرة أصيلة أو جديدة بالمعنى المفهوم، ولكنه فقط يبدع فى تعبيره عن الشخصية، التى يقوم بتمثيلها(١٤)، وتتراوح درجة الأصالة من فن إلى آخر، أو هكذا يجب أن يكون الوضع، فتزداد مثلا فى الموسيقى والأدب والتصوير الزيتى، ولكنها تتدنى فى التصوير الفوتوغرافى والصناعة والديكور...

---

(١٣) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٤٦.

(١٤) ستانيسلافسكى، سيكولوجية الممثل، ترجمة محمد زكى عشماوى ومحمود مرسى محمود، (القاهرة : مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٠)، ص ٣٢.

وهكذا، ونلاحظ من عرض هذه الأمثلة، اختلاف الأصالة من الناحية الكيفية بين الفنون الجميلة والتطبيقية، وينتمى الاخراج - كما نعلم - إلى الطائفة الأخيرة.

وقد سبق أن تحدثنا عن الابداع الاخراجى، فى كل من الفكرة والأسلوب، فذكرنا أن الفكرة هى الأصل، والأسلوب هو الفرع، الفكرة الأصيلة الجديدة هى الأصعب ابداعاً، من حيث الاعداد والإلهام والتحقيق، والأسلوب أسهل وأبسط، مع أن فى كليهما أصالة متفاوتة الدرجة، وفى كليهما ابداع نسبى، وبالتالى يمكن الحكم على القدرة الابداعية لكل مخرج صحفى، بتحديد نوع ابداعه، هل هو فى الفكرة أم فى الأسلوب؟.

وليس معنى ذلك أن الابداع والأصالة مترادفان، إذ يميز بينهما حنورة (١٩٧٨) بقوله : «الفكرة الابداعية هى أصالة متحققة، أما الأصالة فقد تكون ابداعاً تحت التنفيذ، ومالم يملك الفرد إمكانات التنفيذ أو وسائله، فقد لا يقدر لهذه الفكرة الأصيلة أن تتحقق يوماً ما»(١٥)، ومعنى ذلك أن الفكرة قد تكون أصيلة، وهى لا تزال فى ذهن المبدع وخياله، ولكنها لا تتحول إلى ابداع - بالمعنى المفهوم - إلا عندما يتم تنفيذها، وخروجها إلى النور.

وعلى هذا الأساس، فقد يكون المخرج أصيلا فى أفكاره الاخراجية، أو فى أساليبه، لكنه ليس مبدعاً، ويتحقق ذلك فى الاخراج الصحفى بالذات، ربما أكثر من أى فن آخر، لأن قيوداً عديدة تكون مفروضة على المخرج، كما سبق أن ذكرنا، كسياسة الصحيفة أو تقويم الرئيس ... ألخ. مما يحجب الأفكار الأصيلة عن الظهور على الصفحات المطبوعة، بعكس أى فن آخر، يعبر عن ذاتية الفنان، ويمارسه بكامل حريته، ولذلك فإن كل ما يدور بخياله من أصالة فكرية، يجد طريقه فى العادة نحو التنفيذ، والخروج إلى المتلقى.

ولا ترتبط درجة الأصالة فى الاخراج، بمدى توافر القدرة

---

(١٥) مصرى حنورة، مرجع سابق، ص ١٨.

على ذلك لدى المخرج فقط، بل إن طبيعة الموضوعات التى يقوم باخراجها، تتحكم أيضاً فى هذه الدرجة، فكما كانت الموضوعات حاوية لدرجة عالية من الأصالة، زاد احتمال تحققها فى الشكل الذى تخرج به إلى القراء، والعكس صحيح بطبيعة الحال، وإن كان هذا الارتباط - فى رأينا - ليس ضرورياً فى جميع الأحوال، فقد يحمل اخراج إحدى الصفحات أصالة واضحة المعالم، دون أن تتوافر الصفة نفسها فى محتواها، ولابد هنا أن يكون المخرج متمتعاً بدرجة عالية من القدرة على تقديم الأصالة، علاوة على توفر عوامل الابداع فيه بنسبة كبيرة.

كذلك تتأثر درجة الأصالة الاخراجية، بالنشاط الذى يسلكه المخرج فى فترة الكمون (الاختمار)، فإذا شغل نفسه بالاطلاع على بعض الصحف، ربما تستهويه فكرة اخراجية معينة، يرى أنها تصلح للتطبيق فى الصفحة، التى هو بصدد اخراجها، ولما كان المخرج محكوماً بضيق الوقت، وإلحاح المطبعة على تقديم الماكيت فى أسرع فرصة، فقد يستسلم لاستهواء الفكرة التى شاهدها، لتخرج صفحته بعد ذلك - على جمالها - خالية من الأصالة، مالم يجر تعديلا أو تصرفاً - ولو كان محدوداً - فى الفكرة الاخراجية المذكورة، وربما استطاع تطويرها، لتصبح أسلوباً اخراجياً أصيلا.

وكما ننصح المخرجين، ولاسيما المبتدئين، بالتخلى عن ممارسة هذا السلوك فى أثناء مرحلة كمونهم، خشية الوقوع فى الاستهواء المذكور، كذلك ننصحهم بالابتعاد عن محاكاة المخرجين الكبار، الذين ربما كانوا أمثالا عليا للصغار، وقد تحدث هذه المحاكاة بحسن نية، وعن غير قصد، والحل الوحيد فى رأينا للابتعاد عن ذلك الخطر، الاقتصار فى النظر إلى المثل الأعلى على المحاكاة فى طريقة العمل، وليس فى مضمونه، فقد أفكر بطريقة مثلى الأعلى بين المخرجين، وقد أتبع أسلوب معالجته للأمور والمشكلات الاخراجية، بل ربما أحاكيه فى الاستعانة بميسراته نفسها فى مرحلة الإلهام، ولكنى أبدأ أتجنب الاقتراب من أفكاره الاخراجية وأساليبه، إلا على سبيل التقويم.

وقد يحمل اخراج الصفحة فكرة أصيلة بالفعل، ولكنها ليست من ابداع المخرج نفسه، عندما تكون هذه الفكرة من بنات أفكار رئيس القسم أو رئيس التحرير مثلا، أو عندما يقترحها أحد الزملاء، فى أثناء التفاكر، وهنا فقد يبدى الباحث المدقق إعجابه بإخراج هذه الصفحة، دون أن يكون ابداعاً حقيقياً من جانب المخرج، الأمر الذى أدى بنا فى هذه الدراسة، إلى البعد عن إصدار أحكام على القدرة الابداعية لدى المخرجين المصريين على الأصالة، من واقع تحليل شكل صفحاتهم، مما يجافى الحقيقة كما نرى فى بعض الأحيان، والحل العلمى المنهجى فى رأينا، هو الحكم على أصالة الفكرة الاخراجية أو الأسلوب، المتبع فى إخراج صفحة ما، بصرف النظر عن صاحب الفكرة، هل هو المخرج نفسه؟ أم غيره؟، وإن كانت أسئلة كل من الاستخبار والاستبار، سوف تلقى بإذن الله مزيداً من الضوء حول هذه النقطة.

وثمة مشكلة أخرى، تتصل بالحكم على أصالة اخراج الصفحة، من جانب القراء، صحيح أن بحثنا هذا لا يتضمن دراسة ميدانية تستهدف قياس آراء القراء حول هذه المسألة، ولكن بافتراض إجرائها، فسوف يكون من الصعب الاطمئنان إلى نتائجها، لعدة أسباب، أهمها : عدم معرفة القراء بمفهوم الأصالة، ومعيار الحكم بها على الاخراج، يضاف إلى ذلك - وهو السبب الأهم - أن القارىء لا ينظر إلى الاخراج من حيث هو عمل فنى قائم بذاته، بل باعتباره وسيلة للتعبير عن المضمون الصحفى المقدم له، ولذلك فقد يبنى القراء أحكامهم، فى ضوء مضمون ما يقرأون، تماماً مثلما يحكم المستمع - غير المتخصص فى الموسيقى - على أغنية معينة، بإبداء إعجابه بها، لمجرد أن كلمات الأغنية صادقة ومعبرة، فى حين أن لحنها الموسيقى ردىء، وهذا هو نفسه النقد الأساسى الموجه إلى الدراسات الميدانية الاخراجية، التى تجرى على القراء(١٦).

---

(١٦) حول هذه الانتقادات أنظر بالتفصيل :
أشرف صالح، نظرة تقويمية لبحوث الاخراج الصحفى فى مصر، ورقة بحثية، (جامعة القاهرة : كلية الاعلام، المؤتمر العلمى الأول، ١٧ أبريل ١٩٨٦).

المبحث الثالث : الطلاقة fluency

سبق أن ذكرنا فى المبحث الثانى من الفصل الأول أن مقاييس الابداع نوعان : يقيس النوع الأول سلامة الانتاج الابداعى أو جودته، وفقاً للمجال، فى حين يقيس النوع الثانى عدد الإنتاجات الابداعية لكل عالم أو فنان، والتى تشير ضخامته إلى ارتفاع قدرات المبدع، وإذا كان المقياس الأول كيفياً، نجده فى الحساسية للمشكلات وكذلك فى الأصالة، فإن المقياس الثانى كمى، وهو ما يسميه علماء النفس الابداعى بالطلاقة.

وفى مختار الصحاح فإن «الطليق» هو الأسير، الذى أطلق عنه إساره، وأخلى سبيله(١)، والطلاقة فى المعنى اللغوى إذن هى إطلاق الأسر وإخلاء السبيل، ويرتبط هذا المعنى فى رأينا بمعنى الطلاقة من الناحية الاصطلاحية أو الاجرانية، ذلك أن الأفكار الابداعية تكون عادة حبيسة فى ذهن المبدع وخياله، فإذا ما تم إخلاء سبيلها، أى إخراجها من أسر الذهن والخيال، فهذا هو الانتاج الابداعى، الذى يلزم لقياسه وتقويمه والحكم عليه، أن يظهر للمتلقى، لا أن يظل حبيس المبدع.

أما فى الدراسات السابقة فتشير الطلاقة إلى «سيل متدفق غير عادى من الأفكار المترابطة»(٢)، فيبدو العقل المبدع كما لو كان يطلق دائماً طلقات متعاقبة متتابعة من الأفكار الجديدة، ويشير هذا المعنى - كما نرى - إلى كمية الأفكار الابداعية، التى يطلقها الشخص المبدع من إسارها، والتى تمثل إحدى القدرات الابداعية المهمة فى هذا السياق.

وكما سبق أن أشرنا، فإنه يصعب وضع مقياس كمى للإفكار الابداعية، وهى لا تزال حبيسة ذهن المبدع، إلا من خلال المقاييس السيكولوجية المتعددة، المعتمدة على الاسقاط والتنويم وما إلى ذلك من وسائل معملية تجريبية، فالحكم الطبيعى والمنطقى إذن علـى هذه

---

(١) الرازى، مرجع سابق، ص ١٦٦.

(٢) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ٢٠٩.

القدرة، يتجلى فى عدد الأفكار الابداعية، التى تظهر بالفعل أمام المتلقى، وإن كان بعض العلماء يرى أن هناك ارتباطاً ما بين الطلاقة الكامنة لدى المبدع، وتلك الظاهرة فى أعماله، كما سنرى بعد قليل بإذن الله.

وربما لا نبالغ إذا قررنا أن القدرة على الطلاقة الابداعية، تتضح أشد الوضوح فى مجال الاخراج الصحفى، أكثر من أى فن آخر، إذ يلزم لنجاح المخرج فى أداء عمله، بالنسبة للآخرين أو حتى بالنسبة لنفسه، كثرة عدد ما ينتجه من أفكار اخراجية جديدة، وأساليب مستحدثة، بعكس الفنون الأخرى، التى لا يوجد أى داع أو مبرر أمام المبدعين فيها، لزيادة عدد أفكارهم أو إنتاجاتهم، بل على العكس من ذلك، فربما تشير قلة إنتاج الفنان إلى اهتمامه بعمله أكثر، ورغبته فى تحقيق الاجادة فى الكيف، على حساب الطلاقة فى الكم، ولنأخذ الاخراج السينمائى مثالا واضحاً على ذلك.

ويرى جيلفورد أن للطلاقة ثلاثة أنواع، بحسب المجال الذى تبدع فيه(٢) :

أ - طلاقة فكرية ideational : وهى على علاقة بنسبة توليد كمية معينة من الأفكار، وقد تكون الفكرة المولدة بسيطة ككلمة مفردة، أو مركبة معقدة كعنوان لصورة أو لقصة، كما قد تكون جملة متكاملة تعطى أفكاراً موحدة، وأوضح مثال على هذا النوع من الطلاقة، هى ما ينتجه الأديب فى الشعر مثلا أو الرواية ... ألخ.

ب - طلاقة ترابطية associational : وهى تنتمى إلى القدرة على إكمال العلاقات بين العناصر والجزئيات المختلفة، مثلما يحدث عند الابداع فى العلوم بصفة عامة، فربما تكون النتائج الجديدة التى يصل إليها العالم أو الباحث، متمثلة فى عدد كبير من العلاقات بين متغيرات أو عناصر جزئية صغيرة، معروفة مسبقاً عند المتخصصين فى كل علم من العلوم.

---

(٢) Guilford, Creativity, op. cit., p. 448.

ج - طلاقة تعبيرية expressional : وهى على علاقة بسهولة بناء التراكيب الكبيرة، والتعبير بها عن مفاهيم معينة معروفة سلفاً، ولعل الابداع فى مجال الفنون المرئية والسمعية يمثل الحالات الرئيسية التى تندرج تحت هذا النوع من الطلاقة، ويطلق على الناتج السيكولوجى المتضمن اسم «نظام معانى»، أى ترتيب المعانى المتضمنة وتركيبها.

والواضح بطبيعة الحال أن الطلاقة فى الابداع الاخراجى تندرج تحت النوع الثالث (الطلاقة التعبيرية)، والتى تشير إذن إلى القدرة على بناء أكبر عدد ممكن من التراكيب الاخراجية الكبيرة، المتمثلة فى الصفحات المطبوعة، بما تحويه من عناصر تيبوغرافية، بينها علاقة ذات نظام خاص محدد مغلق، وذلك للتعبير بهذه التراكيب والعلاقات بين عناصرها، عن مفاهيم معينة، تتمثل فى المضامين الصحفية المقدمة على الصفحة، سواء كانت منفردة (مضمون كل موضوع صحفى على حدة)، أو مجمعة (مضامين جميع موضوعات الصفحة الواحدة المنتمية فى هذه الحالة إلى مجال اختصاصى واحد).

ولم يقصد جيلفورد كما نعتقد، إلى إطلاق المعنى بالنسبة لمفهوم الطلاقة وأنواعها، فهى ليست كمية الأفكار الابداعية لكل فنان بصفة عامة، طوال حياته الابداعية، ولكن المفهوم لديه، وكذا الأنواع، محدود بفترة زمنية معينة، ينبغى توحيدها بالنسبة لكل المبدعين فى المجال الواحد، هذا إذا أردنا المقارنة بينهم فيما يتصل بتوافر هذه القدرة لدى كل منهم، بدرجة معينة، واستخراج الفروق الفردية فى هذا الجانب(٤)، وتختلف هذه الفترة الزمنية المحددة سلفاً، بالنسبة لكل مجال ابداعى، ففى العلوم، حيث يكون البحث العلمى المؤيد بالشواهد والتجارب المعملية، أصعب من الابداع فى المجالات الأخرى، تقاس طلاقة المبدعين العلماء كل عدد من السنوات، يصل غالباً إلى خمس، وربما يحدده البعض فى عشر(٥)، أما فى الفنون، فتقاس طلاقة المبدعين فى الموسيقى مثلا وفى الشعر فى حدود فترة زمنية

---

(٤) أنظر : فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٥) Rogers, op. cit., p. 126.

تقدر بعام واحد(٦). فنقول : كم قصيدة أنتجها فاروق جويدة خلال عام ١٩٩٠؟ ... وهكذا، وربما تتراوح الفترة الزمنية فى فنون أخرى كالتصوير أو الرواية بأكثر من عام، ولكنها أقل من خمس سنوات(٧)، طبقاً لمدى الصعوبة النسبية للابداع فى كل من المجالين الابداعيين المذكورين ... وهكذا.

أما فى الاخراج الصحفى، فنظراً لبساطته المتناهية، وارتباطه بالعوامل الموضوعية للعمل الصحفى، وابتعاده النسبى عن الذاتية، علاوة على ظروف اصدار الصحف، فإن هذه الفترة الزمنية، اللازمة لقياس القدرة على الطلاقة، تقاس بأقل من عام، ورغم عدم الاشارة إلى حدود هذه الفترة، فنحن نرى أن تقتصر على شهر واحد، بالنسبة لمخرجى الصحف اليومية والأسبوعية تحديداً، وهى من وجهة نظرنا فترة ملائمة لطبيعة هذا الفن، ولدورية صدور الصحف، بل لعلنا لا نكون مبالغين إذا قررنا أن اليوم الواحد يصلح مقياساً لتوافر هذه القدرة، بالنسبة للصحف اليومية، وأن الأسبوع الواحد يصلح للصحف الأسبوعية، أما الشهر الواحد فهو مقياس أعم وأشمل، إذ قد تعوق ظروف معينة من عمل المخرج فى أحد أعداد الصحيفة، علاوة على أن هذا المقياس الزمنى، يصلح لنوعى الصحف : اليومية والأسبوعية.

ونحن لا نقصد أن نقيس فى حدود الفترة الزمنية المقترحة، عدد الصفحات التى قام المخرج بإنتاجها، فربما يكون بعض هذه الصفحات، خالياً من أية لمحة ابداعية، وهنا فإنها لابد أن تخرج من عدد الوحدات الابداعية المقاسة، ليقتصر الأمر على تلك الصفحات، التى قدم فيها المخرج فكرة اخراجية أصيلة جديدة، أو أسلوباً إخراجياً غير مسبوق لفكرة مسبوقة، ولعل هذا ما يدعونا إلى التأكيد على التمسك بالشهر الواحد، وحدة زمنية لقياس هذه القدرة.

وقد يمر شهر كامل، أو عدة أشهر، دون أن يقدم المخرج عملا ابداعياً جديداً وغير مسبوق، وهنا فإن هذا الشهر يسقط من

---

(٦) Weisburg, op. cit., p. 32.

(٧) Koestler, op. cit., p. 182.

حساب العدد الاجمالى للشهور الابداعية، إذ يمكن الحصول على ناتج ابداعى سنوى، من حاصل جمع الشهور الابداعية، شريطة أن يقدم المخرج أربعة إنتاجات ابداعية أصيلة جديدة كل شهر، بمعدل إنتاج واحد فقط كل أسبوع، هذا بالنسبة للصحف اليومية، وفى رأينا فإن المقياس الزمنى نفسه، يصلح كذلك للصحف الأسبوعية. فقد سبق أن رأينا أن طول دورية صدورها، وطبيعة موضوعاتها، يوفران للمخرج سبل الابداع، أكثر من الصحف اليومية.

ونحن لم نهدف من وراء تقديم معالم مقياس القدرة على الطلاقة، أننا سوف نطبقه على مخرجى الصحف المصرية فى هذه الدراسة، لأن قياس الفروق الفردية بين المخرجين، ليس من أهداف بحثنا - كما سبق وذكرنا - كما أن هذه العملية تحتاج بحثاً مستقلا، وتفرغاً تاماً، ولكننا فقط نضع الحدود العامة لهذا المقياس، طبقاً لما طالعناه فى دراسات ابداعية سابقة، ووفقاً لخبرة اخراجية متواضعة، ونأمل أن يأتى باحث فى المستقبل القريب، ليطبق هذا المقياس - أو غيره من المقاييس - على طلاقة المخرج المصرى.

كل ما يمكن أن نذكره عن هذه القدرة، فى حدود دراستنا الاستكشافية الضيقة، هو أن نطرح الملاحظات التالية :

(١) إن أغلب الأفكار الأصيلة كثيرة العدد فى الصحف المصرية، تتركز فى تلك الأسبوعية، سواء كانت قومية أو حزبية، هذا إذا طبقنا المقياس الذى عرضنا معالمه منذ قليل، وربما تتأكد هذه الحقيقة، من تكرار حدوث هذه الظاهرة فى صحيفتين أسبوعيتين، هما : «أخبار اليوم» و«السياسى»، علاوة على حدوثها كذلك فى الأعداد الأسبوعية لبعض الصحف اليومية، «كالأهرام» و«الوفد».

(٢) إن أغلب حالات الطلاقة الابداعية فى الصحف المصرية، لا ترتبط كثيراً بعامل الخبرة، إذ أن أصحابها فى أكثر هذه الحالات من صغار السن، قليلى الخبرة، ولما كان التعلم والثقافة موحدين تقريباً بالنسبة لمعظم المخرجين، فإن الاستعداد هو وحده، الذى يقف وراء هذه الطلاقة.

(٣) إن هناك صحفاً معينة تمتع مخرجوها بطلاقة الأفكار الاخراجية الأصيلة، «كأخبار اليوم» و«الوفد»، فى حين تمتع مخرجو باقى الصحف بطلاقة الأساليب، المبنية على أفكار مسبوقة، دون طلاقة الأفكار.

(٤) إن هناك صحفاً تميزت بمستوى منخفض من الطلاقة الابداعية، سواء فى الأفكار أو فى الأساليب، وأهمها صحف «الأخبار» و«الجمهورية» و«الشعب»، وإن كان مخرجو الصحيفة الأولى أعلى قليلا من الصحيفتين الأخيرتين، على الأقل بالنسبة لبعض مخرجيها، دون كلهم.

وفى الحقيقة فإن الطلاقة الابداعية فى حد ذاتها، ليست مجرد قدرة تميز المبدع عن غيره، ولكن أهميتها - من وجهة نظر جيلفورد - تكمن فى أن «الشخص القادر على إنتاج عدد كبير من الأفكار فى وحدة زمنية ما، يكون صاحب حظ أكبر فى ابداع أفكار ذات معنى، هذا إذا تساوت الاعتبارات الأخرى»(٨). ومعنى ذلك أن المبدع صاحب الطلاقة الكبيرة، لديه فرصة أكبر من الأقل طلاقة، على إنتاج أفكار ابداعية أفضل، من حيث الأصالة مثلا، أو من حيث سائر القدرات والمظاهر الابداعية الأخرى.

ولا نستطيع فى الحقيقة أن نطمئن اطمئناناً كاملا لما يراه جيلفورد، ذلك أن بعض ما ورد فى كثير من الدراسات السابقة حول هذه القدرة، ينقض هذه الرؤية، كما أن المنطق العلمى المجرد يشكك فى إمكانية حدوث ذلك فى كل المجالات الابداعية، ولدى كل المبدعين فى المجال نفسه، بشكل دائم ومستمر.

ولذلك نرى أن الفرض الذى طرحه جيلفورد يستحق منا مناقشة متعمقة، ذلك الفرض الذى يقول بأن : «الكمية تولد الكيفية»، فبينما شاع رأى جيلفورد نفسه فى عدد من الدراسات، بأن الشخص الذى ينتج عدداً أكبر من الأفكار الابداعية، لابد أن ينتج عدداً أكبر من الأفكار الجيدة، رأت دراسات أخرى أن العكس هو الصحيح، «فإذا

---

(٨) Guilford, Traits of Creativity, op. cit., p. 144.

صرف الانسان وقته فى إعطاء عدد كبير من الأفكار، فإن تلك الجيدة منها، ستكون حتماً قليلة العدد»(٩).

وفى الحقيقة فإنه لا يوجد ثمة تناقض فعلى بين الرأيين، فكلاهما من وجهة نظرنا سليم، إذ أن الكمية الكبيرة من الأفكار الابداعية، تزيد من فرصة زيادة عدد الأفكار الجيدة، والعكس صحيح، طبقاً لنظرية الاحتمالات، التى تقول بزيادة احتمال حدوث شىء ما، كلما زادت الفرص المتاحة لذلك، وطبيعى أن الفكرة الجيدة لا تنشأ، إلا عندما تكون هناك فكرة أصلا.

وفى الوقت نفسه فإن اهتمام المبدع بالكم، ربما يأتى فى أحيان كثيرة على حساب الكيف، فعندما تزداد الأفكار الابداعية زيادة ملحوظة، فإن من العسير أن تتمتع كل هذه الأفكار بالجودة أو السلامة، بل تخرج كلها - وليس أغلبها - ضعيفة رديئة باهتة، ونادراً ما نجد عالماً أو فناناً غزير الانتاج، وتتمتع كل ابداعاته فى الوقت نفسه بمستوى عال من الجودة.

والحق عندنا إن اختلاف طبيعة المجال الابداعى، يؤثر بشكل كبير فى صحة كلا الرأيين، ففى مجالات معينة يتمتع الرأى الأول - لجيلفورد ومريديه - بمصداقية عالية، خصوصاً إذا قسنا القدرة على الطلاقة، فى حدود فترة زمنية معينة، ففى مجال العلوم مثلا، من الصعب أن تكون سلامة البحوث العلمية سمة مصاحبة لغزارتها، وإلا فمن أين يأتى الباحث بالوقت اللازم لتكوين خلفية معرفية عن موضوع كل بحث من أبحاثه، وصياغة فروضه، واختبارها بالتجارب، ثم استخلاص النتائج فى آخر الأمر؟.

أما فى الابداعات الفنية اجمالا، فالأمر لا يعدو أن يكون استلهاماً لأفكار ابداعية، جيدة أو غير جيدة، تسبقها فترة من الاعداد

---

(٩) حول هذا الموضوع أنظر بالتفصيل :

* Luthe, op. cit., p. 402.
* Weisburg, op. cit., p. 48.

* فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٣٢.

- كما رأينا - ثم كموناً للذهن، ولما كانت الفنون أكثر اعتماداً على الالهام من العلوم، وأقل اعتماداً منها على الاعداد، فإن الرأى الثانى لعلماء النفس الابداعى ينطبق أكثر على الابداع الفنى، فيستطيع الشاعر مثلا أن يكتب عدداً كبيراً من القصائد، وكلها جيدة، فى وقت زمنى محدد، كما يستطيع الموسيقى أن يبدع مقطوعات كثيرة العدد، تتمتع كلها بمستوى عال من الجودة والاتقان.

وفى رأينا أنه ليست طبيعة المجال الابداعى وحدها، هى التى تتحكم فى صحة كلا الرأيين، بل إن هناك عوامل أخرى تدخل الساحة، لتؤثر فى علاقة الكمية بالكيفية فى الانتاج الابداعى :

أ - الاستعداد : وهو بوصفه من العوامل الفطرية الموروثة، التى يختلف عمقها وحجمها من مبدع إلى آخر، يشير إلى امكانية ارتباط ايجابى بين الكم والكيف، فكلما كان استعداد المبدع كبيراً وعالياً، زاد احتمال زيادة انتاجه كمياً، مع جودته كيفياً، والعكس صحيح بالطبع.

ب - الخبرة : ولا نعنى بها هنا الخبرة الابداعية فى مجال معين فقط، ولكن أيضاً الخبرة الادراكية النفسية، التى يتمتع بها بعض الأشخاص دون غيرهم، والتى تتيح للمبدع تنظيم تفكيره وطريقة عمله، بحيث ينتج إنتاجات كثيرة العدد وعالية القيمة فى وقت معاً، والعلاقة هنا طردية ايجابية أيضاً، فكلما زادت هذه الخبرة عمقاً، أمكن ارتباط الكم بالكيف اضطرادياً، شريطة وجود الاستعداد لدى المبدع بدرجة عالية.

ج - الاعداد : فهناك مجالات ابداعية معينة، تحتاج فترة طويلة من الاعداد، لاختلاف طبيعتها عن مجالات أخرى، فالاعداد لانتاج فيلم سينمائى مثلا، يختلف عن الاعداد لتلحين أغنية، أو الاعداد لرسم لوحة، وكلما قصرت فترة الاعداد اللازمة لإنتاج فكرة ابداعية معينة، كلما أمكن تقديم عدد أكبر من الأعمال الابداعية، مع تمتع كل الأعمال - أو أغلبها - بجودة عالية.

د - الدافعية : فللابداع دافعية نفسية، شأنه فى ذلك شأن أى سلوك انسانى آخر، وفى رأينا فإن قوة الدوافع لدى شخص معين على

الابداع، وعمق تأثيرها فى نشاطه، يمكن أن يؤثر ايجابياً فى العلاقة بين الكمية والكيفية، فكلما زادت الدوافع وقويت، ارتبط الجانبان ارتباطاً طردياً واضحاً، ففى ظروف معينة تزداد الدافعية قوة، مما يترك تأثيره على أعمال المبدعين كمياً وكيفياً، ومن ذلك مثلا أن الانتصار العسكرى فى حرب أكتوبر ١٩٧٣، زاد من كمية الأعمال الغنائية بالنسبة للملحنين المصريين زيادة كمية ملحوظة، لكى تواكب الأحداث فى الأيام الأولى للحرب، مع تمتع هذه الأعمال كلها - كما يرى النقاد - بمستوى عال من الجودة.

هـ - التيسير : فكلما زادت الميسرات التى تساعد على الالهام، واستمر تواجدها فى المحيط الابداعى للشخص، زادت قدرته على تقديم أعمال أكثر، بمستوى مرتفع من الجودة لأغلبها، والعكس صحيح بطبيعة الحال، ومما يروى عن كانط، أنه قد اعتاد العمل، وهو يشخص ببصره - من خلال نافذته - على برج قائم على مقربة من منزله، وقد أصابه إحباط شديد، عندما نمت الأشجار، فحجبت عنه البرج، ولم يستطع أن ينهى عمله فى كتاب «نقد العقل الخالص»، إلا بعد أن قامت البلدية بإزالة تلك الأشجار، حرصاً على فيلسوفها الكبير، فالميسرات إذن تطلق العنان للأفكار الابداعية فتخرج كثيرة متعددة، وهى فى الوقت نفسه تحتفظ لكل من هذه الأفكار بمستوى عال من الجودة.

و - الثقافة : فإن اطلاع المبدع على المعارف المختلفة، فى تخصصه أو فى التخصصات القريبة، يتيح له قدراً عالياً من الطلاقة الانتاجية الابداعية، مع جودة فى مستوى ابداعاته، فيحكى عن ونستون تشرشل مثلا - وهو من الساسة المثقفين - أنه كان يستطيع أن يقدم عشر أفكار على الأقل، لأية مشكلة تواجهه فى أثناء حكم بريطانيا، وقد ملأ شيكسبير مسرحيته الشهيرة (الملك لير) بكثير من رموز الرعب، فهو يذكر أسماء ٦٤ حيواناً مختلفاً ١٣٣ مرة، كما أن معرفته فى تلك المسرحية - وفى غيرها - بالنباتات وأسمائها ومزاياها، تكاد تكون مذهلة، وهى معارف - كما نرى - بعيدة أشد البعد عن الأدب، ولا نستطيع أن ندرجها تحت الاستعداد أو الخبرة، ولكن

الثقافة وحدها، هي التي أدت بشيكسبير إلى هذه الطلاقة في جانب معين من أعماله الابداعية، وليست في كثرة عدد هذه الأعمال ذاتها، وإن كانت هذه الطلاقة الجانبية، تشير إلى طلاقة مماثلة بمعناها الشائع العام، بالنسبة لعدد الأعمال الابداعية، وتأثير الثقافة فيها، وفي مستواها معاً. فإذا كانت الثقافة توصلنا إلى طلاقة جانبية، كما رأينا عند شيكسبير، فما الذي يمنع من وجود الأثر نفسه في طلاقة الأعمال ذاتها؟.

وعندما نريد أن نطبق مبدأ «الكمية تولد الكيفية» على الابداع في الاخراج الصحفي، فلابد أن نقرر أولا أن المخرجين يتساوون في كمية ما ينتجون من صفحات في كل عدد، على الأقل بالنسبة للصحيفة الواحدة، ذلك أننا لاحظنا من مسح أساليب الممارسة في الصحف المصرية أن توزيع العمل على المخرجين - من جانب رئيسهم - يتم بشكل متساو تقريباً، إلا في الحالات الاستثنائية الطارئة، أي أنه يمكن القول إن مخرجي كل صحيفة يكادون أن يتعادلوا في طلاقتهم الابداعية.

وبالتالي فمن الصعب أن يتفوق مخرج على آخر بالصحيفة نفسها، في الطلاقة، من حيث هي مسألة كمية بحتة، صحيح أن طلاقة المخرجين تزداد عن طلاقة أي مبدعين آخرين في المجالات الابداعية المختلفة، ولكن الطلاقة الاخراجية في حد ذاتها تكاد تتساوى بين مخرجي الصحيفة الواحدة، ليصبح معيار التفوق فيما بينهم، هو المسألة الكيفية، المتصلة بأصالة أفكارهم الاخراجية وأساليبهم، وفي القدرات الأخرى.

ومعنى ذلك أن تفوق مخرج على آخر بالصحيفة نفسها، لا يترتب على الطلاقة، إذ يتساوون في الكمية الابداعية، وإنما يترتب على عوامل أخرى كالاستعداد والخبرة والثقافة، ومن هنا يمكننا أن نستنتج عدم وجود علاقة ارتباطية بين الكمية والكيفية في الانتاج الابداعي، ومرة أخرى نكرر، إن هذا الوضع ينطبق على مخرجي الصحيفة الواحدة، وفي الظروف العادية.

إلا أنه من جهة أخرى، فإنه يمكن القول إن تأثير الكمية فى الكيفية يتضح بصورة أكبر، فى حالة مقارنة الانتاج الابداعى بين مخرجين، ينتمون إلى عدة صحف، وذلك بسبب اختلاف الطلاقة بين المخرجين، نتيجة اختلاف عدد المخرجين أنفسهم، واختلاف عدد الصفحات التى تصدر فيها كل صحيفة، مما يؤدى فى آخر الأمر إلى اختلاف متوسط عدد الصفحات، التى ينتجها كل مخرج فى وحدة زمنية معينة، وهو ما نسميه فى هذه الدراسة باختلاف القدرة على الطلاقة، فهل تؤثر هذه الفروق فى الناحية الكيفية من الانتاج الابداعى فى الاخراج؟.

بحساب عدد المخرجين العاملين بالصحف المصرية خلال صيف ١٩٩١، وحساب متوسط عدد الصفحات بكل صحيفة، يمكن القول إن أعلى طلاقة بين المخرجين المصريين، قد تحققت فى صحيفتى «أخبار اليوم» و«السياسى»، تليها «المساء» و«الجمهورية»، ثم «الأخبار»، وتأتى «الأهرام» فى ذيل القائمة، (أنظر الجدول).

معدل الطلاقة لدى مخرجي الصحف المصرية(*)

الصحيفة	متوسط عدد الصفحات	عدد المخرجين العاملين	متوسط عدد الصفحات لكل مخرج	القياس الترتيبى
الأخبار	١٢.٠	٥	٢.٤	٥
أخبار اليوم	١٦.٠	٤	٤.٠	١
الأهرام	١٦.٥	٧	٢.٣	٦
الجمهورية	١٢.٥	٤	٣.١	٤
السياسى	١٦.٠	٤	٤.٠	٢
المساء	١٦.٠	٥	٣.٢	٣

(*) يمكن ابداء الملاحظات التالية على الأرقام الواردة فى هذا الجدول :

أ - اقتصرنا على الصحف المسماة بالقومية، دون الحزبية، على أساس أن مخرجى الصحف الأخيرة، هم من مخرجى الصحف الأولى.

ب - حسبنا متوسط عدد الصفحات بكل صحيفة يومية، مع ملاحظة زيادتها فى العدد الأسبوعى لكل منها، ولذلك جاء المتوسط فى كل من "الأهرام" و"الجمهورية" محتويا على كسور، ونلاحظ أنه ليس لصحيفة =

ويمكن الخروج من هذا الجدول بعدد من النتائج الأخرى، أهمها :

(١) إن عدد الصفحات التى يتم إخراجها فى الصحف المصرية المسماة بالقومية، يبلغ سبعاً وخمسين صفحة يومياً، علاوة على اثنين وثلاثين صفحة أسبوعياً، بما فى ذلك صفحات الاعلانات.

(٢) إن أكبر عدد من الصفحات، يقدمه كل مخرج فى كل عدد هو أربع صفحات، وهو الوضع السائد فى الصحيفتين الاسبوعيتين، اللتين تشملهما العينة.

(٣) إن أقل عدد من الصفحات، يقدمه المخرج فى أى صحيفة يومية، يبلغ ٢،٣ صفحة فى كل عدد من الأعداد اليومية.

(٤) بحساب المتوسط الحسابى فإن عدد الصفحات التى يقدمها كل مخرج فى الصحف المصرية المسماة بالقومية بصفة عامة يبلغ ٣،١٦ صفحة فى العدد الواحد.

(٥) إن أعلى معدلات الطلاقة هى من نصيب الصحف الأسبوعية، فى حين أن أقلها هو من نصيب الصحف اليومية.

ولما كنا قد خرجنا من تحليل مبدئى لشكل الصحف الست، بأن أكبر عدد من الأفكار الاخراجية الأصيلة والأساليب الجديدة المبتكرة هى من نصيب «أخبار اليوم» و«السياسى»، فإن معنى ذلك وجود علاقة ارتباطية ايجابية بين كمية الصفحات المنتجة من جهة، وكيفيتها من جهة أخرى، ومما يؤكد ذلك وجود علاقة مماثلة بين الكمية الأقل من الانتاج الاخراجى للصحف اليومية، وكيفيتها الأقل كذلك.

- "الأخبار" عدد أسبوعى، بل تعتبر "أخبار اليوم" صحيفة مستقلة عن "الأخبار".

ج - سوف يختل متوسط عدد الصفحات لكل مخرج بالنسبة "للأهرام"، إذ هو فى واقع الأمر أقل من ٢،٣، على أساس احتواء هذه الصحيفة على مساحات اعلانية ضخمة، تشغل عدة صفحات، ولاسيما فى عدد يوم الجمعة

ولا نستطيع فى الحقيقة أن نضع هذا الارتباط فى صورة قانون رياضى محدد بالأرقام، أو معادلات احصائية بالغة الدقة، إذ أن أصالة الأفكار الابداعية وحداثة الأساليب الاخراجية، لا تقبلان الخضوع للجداول الاحصائية والأرقام، على الأقل فى الوقت الراهن، ولكن ربما يتمكن باحث آخر فى المستقبل من أن يخطو هذه الخطوة.

ويقتضينا الانصاف أن نذكر، أن النتيجة السابقة ليست حتمية أو حاسمة، كما قد يتصور بعض، إذ قد يكون اتفاق معدلى الطلاقة والأصالة، ارتفاعاً وانخفاضاً، مجرد مصادفة، وربما كانت هناك متغيرات أخرى - غير الطلاقة - هى التى أدت إلتى ارتفاع الأصالة فى الصحيفتين الأسبوعيتين، وكذلك إلى انخفاضها فى الصحف اليومية، ولكن هذه النتيجة على كل حال، تشير إلى دور الطلاقة فى الارتفاع بالقدرات الابداعية الأخرى.

ومعنى ذلك أن مقولة جيلفورد قد صحت، بالنسبة للاخراج الصحفى المصرى، فهناك الآن دليل علمى ملموس، على أن المخرج القادر على انتاج عدد كبير من الأفكار الاخراجية بعامة فى وحدة زمنية معينة، يكون صاحب حظ أكبر فى ابداع أفكار أكثر أصالة وحداثة من صاحب الانتاج الأقل، حتى ولو لم تكن الأفكار الطليقة كلها ابداعية، بالمعنى المفهوم للمصطلح.

المبحث الرابع : المرونة flexibility

إذا كانت الطلاقة مسألة كمية، تتصل بحجم الانتاج الابداعى من حيث العدد، فإن المرونة كالأصالة، قدرة من القدرات الابداعية الكيفية، كل ما هنالك من فارق رئيسى بين هاتين القدرتين الأخيرتين، أن المرونة تشير إلى نفور الشخص المبدع، من تكرار أفكاره وتصوراته هو، فى حين تشير الأصالة إلى نفوره من تكرار أفكار الآخرين وتصوراتهم، أى أن كلا القدرتين، تمثلان عدم الخضوع للتكرار والتقليد.

ومن الناحية السيكولوجية البحتة، فالمرونة هى «قدرة الشخص على تغيير الحالة الذهنية، عندما يتغير الموقف الذى يواجهه»(١)، أى أنها عكس التصلب العقلى، ويتجه المبدع بمقتضى المرونة، إلى تبنى أنماط فكرية محددة، يواجه بها المواقف الابداعية المختلفة، مهما تنوعت واختلفت، هى إذن «قدرة على سهولة تحويل سيولة المعلومات المختزنة فى الذاكرة، من التعامل مع مشكلة معينة، إلى التعامل مع مشكلة أخرى، أو مع المشكلة نفسها، عندما تختلف طبيعتها»(٢).

ويشترط فى الشخص المبدع بطبيعة الحال، بصرف النظر عن المجال الذى يبدع فيه، أن يتمتع بقدرة عالية على المرونة والتلون العقلى، بحيث يكون قادراً على التعامل مع المشكلات والمواقف المختلفة، مهما كانت طبيعتها ودرجة تعقيدها، ورغم كون المرونة من القدرات العقلية، التى يمكن أن تلعب الوراثة فيها دوراً، ولو ضئيلا، فإنه يمكن تنمية هذه القدرة بالممارسة العملية التطبيقية فى مجال التخصص، فالخبرة الابداعية إذن، من المكونات الأساسية للقدرة على إبداء المرونة.

وعادة ما يكون مطلوباً من الشخص المبدع أن يبدى مرونة كافية، وبخاصة فى مرحلة التنفيذ، عندما يبدأ فى تحقيق الفكرة

---

(١) عبدالستر ابراهيم، مرجع سابق، ص ٢١.

(٢) Berlson & Steiner, op. cit., p. 93.

الابداعية، بعد استلهامها، إذ يفاجأ فى أثناء التنفيذ، بتغير الموقف الابداعى الذى يواجهه، فيكون لزاماً عليه أن يغير زاوية تفكيره بدرجة ما، حتى يتكيف مع الموقف الجديد، ويقدم له الحل المناسب، الذى سوف يختلف بكل تأكيد عن الحل الذى كان قد استلهمه من قبل للموقف القديم.

ولاشك أن من أبرز أمراض العملية الابداعية فى مجتمعاتنا العربية، وفى الفنون على نحو خاص، انخفاض هذه القدرة لدى مبدعينا(٣)، فعلى الرغم من اختلاف الموقف الذى يواجهه الفنان، من عمل ابداعى إلى آخر، نجده كثيراً ما يحتفظ لنفسه بأسلوب واحد تقريباً، أو بعدد محدد من الأساليب، التى يتعامل بها مع كل هذه المواقف، مما يسم أعمالنا الفنية بالجمود والتصلب، ويحس فيها المتلقى بالتالى بنوع من التكرار، يفقد العمل الفنى قيمته، وقدرته على تحقيق الدهشة الفعالة، التى هى من الشروط اللازمة للابداع، ولعل أوضح الأمثلة المعاصرة على ذلك، الأغنية العربية، بما تحمله من كلمات لها معان معينة، وألحان موسيقية تعبر عن هذه الكلمات، إن بينها تكراراً مملا على الأقل فى أعمال الكاتب الواحد والملحن الواحد، تفقد معه الأغنية العربية عمق التأثير فى نفوس السامعين.

وحتى يمكن البحث فى المرونة، باعتبارها قدرة لازمة للابداع فى الاخراج الصحفى، وجب علينا أولا أن نفرق بين نوعين من هذه القدرة، نرى أهمية وجودهما لدى المخرج المبدع، وذلك وفقاً لتصنيف الدراسات السابقة فى علم النفس الابداعى، وهما :

(١) المرونة التلقائية spontaneous : وتعنى القدرة على تقديم التنوع والاختلاف فى الأفكار، التى يتم توليدها، فى وضع غير منتظم نسبياً(٤)، ويمكن قياس هذه القدرة معملياً، باستخدام بعض الاختبارات النفسية، إذ نحكم على المبحوث بمدى تمتعه بالمرونة التلقائية، عندما يعطى فى هذه الاختبارات، عدداً متنوعاً من

---

(٣) عبدالستار ابراهيم، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٤) Luthe, op. cit., p. 394.

الاستجابات بشكل تلقائي، على ألا تنتمي تلك الاستجابات إلى فئة واحدة أو مظهر واحد(٥)، مثلما نسأل المبحوث عن استخدامات القلم الرصاص، فيجيب : الكتابة، الرسم، منع الورق من التطاير، وضع علامة داخل الكتاب، النقر على المكتب لاصدار أصوات ... ألخ، مع ملاحظة أن الاستخدامين الأولين (الكتابة والرسم) يندرجان تحت فئة واحدة.

ولا توحى الاختبارات النفسية المشار إليها بما إذا كان المبحوث مرناً فعلا أم لا، فقد يحصل على درجات عالية، دون أن يدرى، بل ربما إذا وضع الشخص نفسه في موقف ابداعى محدد، فقد يثبت تصلباً وعدم مرونة(٦)، كما لا يكفى أن ينوع المبحوث فى الاستجابات الصادرة عنه، وإنما لابد أن تكون هذه التنويعات كثيرة العدد(٧)، مما يشير إلى درجة ما من الارتباط، بين المرونة التلقائية والطلاقة.

ويتجلى هذا النوع من المرونة فى العمل الاخراجى اليومى بالصحف، وبخاصة عندما يكلف المخرج بانتاج الصفحة نفسها فى عدد من الأعداد الصادرة من الصحيفة، كصفحة التحقيقات الصحفية مثلا، إن قدرته الابداعية فيما يتصل بالمرونة التلقائية تبدو بصورة واضحة، كلما خرجت هذه الصفحة كل يوم، بمظهر اخراجى يختلف عن الصفحات نفسها فى الأعداد السابقة، بمعنى ألا يكرر المخرج نفسه فى كل الأعداد، ولا حتى فى بعضها، فإذا ما وقع هذا التكرار من عدد إلى آخر، بشكل مقصود أو حتى غير مقصود، دل ذلك على انخفاض مستوى هذه القدرة لديه.

وقد يدافع بعض المخرجين الذين يكررون أساليبهم الاخراجية، فى صفحاتهم التى تخصصوا فى اخراجها، بقولهم إن لصفحة التحقيقات مثلا طبيعة ثابتة، لابد من التعبيـــر عنهـا فــى كل

---

(٥) Weisburg, op. cit., p. 53.

(٦) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٢١.

(٧) Weisburg, op. cit., p. 53.

الأعداد، وأنه إذا كان التصميم الصحفى الجيد، يعتمد على تنوع الأساليب الاخراجية، فإنه يعتمد كذلك وبالقدر نفسه على الوحدة، باعتبار هذه الصفحة فى كل عدد، امتداد للصفحة نفسها فى الأعداد الأخرى، السابقة واللاحقة(٨).

والحق عندنا، أنه ليس ثمة تعارض بين ضرورة تحقيق الوحدة مع التنوع، إضافة إلى ضرورة تنويع الأساليب الاخراجية، فالمهم فى الوحدة أن تتوقف عند حد معين، لا تتجاوزه، بحيث لا تصل إلى أن تصير نوعاً من النمطية uniformity، علاوة على ضرورة توقف التنوع عند حد معين، لكيلا تتحول إلى نوع من الفوضى الاخراجية، بلا صلة تربطها بسياسة الصحيفة من جهة، وبشخصية الصفحة من جهة أخرى، فالاخراج الصحفى عملية دقيقة مضبوطة ومحكمة، توازن بين الوحدة والتنوع، لا يشترط أن يكون توازناً متعادلا متساوياً متكافئاً، ولكن المهم أن يحس القارىء بمجرد النظر إلى الصفحة، أنها صفحة التحقيقات، دون قراءة عنوان الصفحة الثابت، إن وجد، كذلك أن يحس أن هذه الصفحة، تختلف عن مثيلتها فى العدد السابق.

وكثيراً ما يحس الباحث المدقق بفجوة اخراجية ما، تصيب إحدى صفحات الصحيفة، عندما يكون أحد المخرجين مكلفاً باخراجها يومياً، ويمارس فيها درجة معينة من المرونة التلقائية، ثم يكلف مخرج آخر فى يوم معين باخراجها، بسبب ظروف طارئة، وهنا فالمخرج الجديد يمارس درجة مختلفة من هذه المرونة، مما يمثل تغييراً فجائياً فى الاخراج، ليس له منطق موضوعى يبرره، وهى بلاشك فجوة فى العمل الاخراجى، ربما يحس بها أيضاً بعض القراء، من دقيقى الملاحظة، والمواظبين على قراءة هذه الصفحة.

هذا عن ابداء المرونة التلقائية فى اخراج صفحة بعينها، فما بالك باخراج الصفحات المختلفة، من قبل مخرج واحد؟، إذا كان

---

(٨) للمزيد من التفاصيل حول موضوع الوحدة أنظر :
أشرف صالح، تصميم المطبوعات، مرجع سابق، ص ص ١٩٤-١٩٦.

تنويع أساليب الاخراج فى صفحة التحقيقات، مطلوباً تحقيقه من عدد إلى آخر، حتى ولو كانت من نصيب مخرج محدد، فإن من باب أولى أن تتحقق درجة أعلى من المرونة التلقائية، عندما يقوم هذا المخرج نفسه، باخراج صفحة الفن وصفحة المجتمع، إلى جانب صفحة التحقيقات، على الأقل لأن اختلاف طبيعة الصفحة وروحها عن الصفحات الأخرى، يدعو إلى اجراء مثل هذا التنويع، وممارسة القدرة على المرونة التلقائية.

وإذا كان لفاقدى هذا النوع من المرونة حجتهم فى استخدام الأساليب الاخراجية نفسها يومياً، فى صفحة معينة ثابتة، وإن كانت الحجة مردوداً عليها، فليس لهم من عذر أو حجة، عندما تخرج أساليبهم الاخراجية للصفحات المختلفة بالعدد الواحد متشابهة، اللهم إلا الفقر الابداعى.

ومن الواضح بطبيعة الحال ارتباط المرونة التلقائية بالأصالة، إذ تعنى هذه الأخيرة - كما سبق أن رأينا - القدرة على تقديم الجديد والمبتكر فى كل عمل ابداعى، كل ما هنالك من فرق بينهما، هو فى عملية ادراك الأصالة وتحقيقها فى الاخراج بشكل مجرد مطلق، فى حين ينحصر ادراك المرونة التلقائية فى عمل مخرج معين محدد، وإذا كان فقدان الأصالة هو فى تكرار أساليب الآخرين، فإن فقدان المرونة التلقائية هو فى تكرار أفكار المبدع نفسه.

هذا عن المرونة التلقائية كما يجب أن يمارسها المخرج فى الواقع الفعلى للاخراج الصحفى، فإذا ما حاولنا إجراء تجربة معملية اصطناعية، لقياس هذه المقدرة عند أحد المخرجين، فإنه يمكن إعطاؤه مواد تحريرية معينة، ونطلب منه انتاج عدة تصميمات مختلفة من الصفحة نفسها، ثم نقيس مدى التنوع بين هذه الأساليب، وبالطبع فإن عدد ما ينتجه المخرج المبحوث من أفكار أو أساليب لهذه الصفحة، يدخل فى باب الطلاقة، أما درجة التنوع بين كل ماكيت وآخر، فهذا هو بالضبط المرونة التلقائية، ولا نستطيع هنا أن نقيس القدرة على الأصالة، إلا إذا سجل الاختبار أن المبحوث يكرر

أساليب غيره، فنحكم عليه بانخفاض هذه القدرة لديه.

ولاجراء هذه التجربة، لابد من الابتعاد عن واقع الممارسة الفعلية الاخراجية(٩)، لسبب بسيط، هو ان الظروف الواقعية لهذه الممارسة، سوف تحول غالباً دون الحصول على عدد كبير من التصميمات المتنوعة، على الأقل لضيق الوقت المتاح أمام المخرج، داخل المؤسسة الصحفية، وفى ساعات العمل الرسمى.

إلا أنه من الطريف أن نلاحظ، من مسح اساليب الممارسة بالصحف المصرية، أن عدداً من المخرجين - وإن كان قليلا - يمارس قدرته على المرونة التلقائية فى العدد الواحد، وفى صفحة بعينها، إذ أن بعضهم يضع بينه وبين نفسه عدة تصميمات متنوعة للصفحة نفسها، إذا وجد متسعاً من الوقت، تمهيداً للمفاضلة بين هذه التصميمات فيما بعد، ودون أن يطلب منه أحد ذلك، وفى هذا العمل - إذا تم - دليل مؤكد على تمتع هذا المخرج بقدرة عالية على الطلاقة، وعندما نتفحص أساليبه المتعددة، ونجدها بالفعل متنوعة، فإن ذلك دليل على تمتعه بقدرة عالية على المرونة التلقائية، وهو فى كل الأحوال علامة على حبه للاخراج، وممارسته له بشغف، وإحساسه بالمتعة فى اثناء العمل، وهذه كلها علامات لا تقبل الشك فى الابداع.

(٢) المرونة التكيفية adaptive : هى القدرة على تغيير الوضع، بما يتلاءم أو يتكيف مع المتطلبات الجديدة، التى تفرضها الظروف الطارئة(١٠)، ويمثل هذا النوع من المرونة سلوكاً ناجحاً لمواجهة موقف أو مشكلة معينة، فإذا لم يظهر هذا السلوك، يفشل الشخص فى حل المشكلة، أو مواجهة الموقف، ويروق للمليجى (١٩٨٥) أن يسمى هذه القدرة بالمشاكلة formulating، إذ تعنى عنده تشكيلا أو تحويلا فى التفسير أو المعنى، بتحويل التفسيرات والمعانى القديمة، إلى أخرى حديثة، تهيىء السبيل إلى استخدامات جديدة، ومختلفة عما

---

(٩) أنظر نتائج الميدان فى الباب الثالث من هذه الدراسة.

(١٠) Luthe. op. cit., p. 394.

يعرفه الفرد(١١).

ويمكن قياس القدرة على المشاكلة معملياً، وهنا يتحتم على المبحوث أن يقوم فى الاختبارات ببعض التغييرات من نوع ما : فى تفسير المهمة أو الاستراتيجية أو طريقة المقاربة، وكذلك الحلول الممكنة(١٢)، ويتم ذلك بتعريض المبحوث لموقف مشكل فى سياق ابداعى مصطنع، ثم إثارة هذه القدرة لديه - إن وجدت - ببعض المنبهات الخارجية الطارئة، وتسجيل ردود أفعاله السلوكية إزاء هذه المنبهات، لقياس قدرته على مواجهتها باستخدام المشاكلة، علاوة على فحص نواتجه الابداعية الجديدة فى هذه الحالة.

وفى الابداعات الفنية بصفة عامة، فإن المواقف الطارئة التى يتعرض لها السياق الابداعى، تنبع غالباً من داخل الفنان المبدع، فيحاول أن يتكيف مع الموقف الجديد، بإجراء بعض التغييرات فى معالم انتاجه الابداعى، فالشاعر قد خطط لبناء قصيدته بمفهوم كلى شامل، ولكنه وفى أثناء مرحلة التنفيذ (الكتابة)، قد يفاجأ بأن فكرة ما قد طرأت عليه، أو هبط عليه إلهامها، وهو هنا يحاول التغيير فى بناء القصيدة، سواء كان تغييراً جزئياً أو كلياً، ومع ذلك تعتبر هذه المرونة تلقائية، طالما نبع الموقف الطارىء من داخل الفنان المبدع.

أما فى العلوم، فالمواقف الطارئة تأتى إلى المبدع من الوسط الذى يعمل فيه، إذ يتضاءل دور الإلهام فى البحث العلمى، كما سبق أن رأينا، فبينما يجرى الباحث تجاربه لإثبات صحة فروضه، تعطيه عدة تجارب متتابعة نتائج شبه متوقعة، تؤكد صحة الفرض مثلا، ثم يفاجا بتجربة أخرى تزرع فى نفسه الشك حول صحة الفرض نفسه، مما يؤدى به إلى تغيير زاوية تفكيره، بإجراء المزيد من التجارب، أو بالتغيير الطفيف فى بعض الفروض، وربما بالتفكير فى استخدام منهج جديد أو أداة جديدة ... وهكذا.

فإذا وصلنا إلى الاخراج الصحفى، نجده أقرب إلى الابداع

(١١) حلمى المليجى، مرجع سابق، ص ٢١٠.
(١٢) فاخر عاقل، مرجع سابق، ص ٣١.

العلمى، فى احتواء سياقه على مرونة تكيفية، إضافة إلى تلك التلقائية. عندما ينتج أشكالا وتصميمات متعددة للصفحة نفسها، ذلك أن المواقف الطارئة فى الاخراج تنبع من المحيط الابداعى للمخرج، وليس من ذاته، فإذا بزغ نجم إلهام جديد، أى إذا نبعت فكرة إضافية جديدة من ذاته، فهى فى هذه الحالة مرونة تلقائية، وليست مشاكلة.

ولكى نبحث فى قدرة المخرج على ابداء مرونة تكيفية، يواجه بها مواقف جديدة طارئة، لم تكن فى الحسبان، فإن من الضرورى أن نبحث أولا فى نوعية هذه المواقف، فقد يكون لكل منها رد فعل معين، ويتطلب مشاكلة من نوع مختلف، فالمخرج يمارس قدرته على المشاكلة فى ثلاثة مواقف رئيسية بالسياق الابداعى :

أ - التعديلات التحريرية الطارئة : ففى بعض الأحيان يجرى محرر الصفحة، أو أحد المسئولين بالصحيفة، تعديلا تحريرية معيناً، كإضافة موضوع جديد، أو إلغاء موضوع آخر، أو إحلال موضوع مكان آخر، أو إضافة عدد من الصور لأحد الموضوعات ... ألخ، فإذا حدثت هذه التعديلات قبل أن يبدأ المخرج فى عملية الاخراج، فلا مشكلة، أما إذا كان قد دخل فى مرحلة الاعداد، وبدأ عملية التفكير أو التفاكر، واستلهم فكرة اخراجية معينة أو أسلوباً للتصميم، فهنا تتضح المشكلة، لأن عليه أن يعيد الخوض فى هذه المراحل، فى ضوء الوضع التحريرى الجديد للصفحة، وتبرز فائدة قدرته على المرونة التكيفية فى سرعة إيجاد الحل الاخراجى الملائم، خاصة إذا كان الوقت ضيقاً، دون الحاجة إلى المرور فى مراحل السياق الابداعى مرة أخرى.

وعندما تكون الفكرة الاخراجية الأولى عادية تقليدية روتينية، فإن مثل هذه التعديلات لن تمثل مشكلة بالنسبة للمخرج، لأنه فى هذه الحالة سوف يضع موضوعاً مكان آخر، أو يفسح مكاناً لصورة جديدة ... ألخ، وانتهى الأمر، أما فى حالة التصميم المبتكر غير المسبوق، فإنه يحتاج جهداً ووقتاً كبيرين، لتعديله وفق التطورات الطارئة، ويمكن القول بصفة عامة إنه كلما زادت أصالة الفكرة الاخراجية وحداثتها، كانت عملية التعديل أكثر صعوبة،وبالتالى

احتاج المخرج أكثر إلى القدرة على المشاكلة، فالعلاقة إذن ارتباطية طردية قوية بين الأصالة والمرونة التكيفية.

ب - التعديلات الاعلانية الطارئة : فقد لاحظنا أنه فى أحيان قليلة - تكاد أن تكون نادرة - فإن قسم الاعلانات بالصحيفة يغير من إعلاناته ببعض الصفحات، سواء من حيث المساحة أو الموضع أو المضمون، ولمشكلة التعديل الاعلانى فى رأينا مستويان، يحتاجان إلى قدرة خاصة على المشاكلة :

* المستوى الأول : تعديل المساحات : وينتج عن هذه المشكلة ضرورة إعادة النظر فى أسلوب تصميم الصفحة ككل، شأنه فى ذلك شأن التعديلات التحريرية السابق الإشارة إليها فى الفقرات السابقة، ومرة أخرى فإذا كان الاخراج أصيلا، احتاج إلى قدرة أعلى على المشاكلة.

* المستوى الثانى : تعديل تيبوغرافية الاعلانات : ويتأتى ذلك من خلال وضع اعلان مكان آخر بالمساحة نفسها، أو وضع تصميم جديد للاعلان المطلوب نشره، غير تصميمه الأول، وقد يؤدى هذا أو ذاك إلى عدم الحاجة إلى تعديل اخراج الصفحة، فى حالة احتفاظ الاعلان الجديد، أو التصميم الجديد للإعلان القديم بالسمات التيبوغرافية نفسها، أما إذا أدى أى من العاملين إلى تغيير فى تيبوغرافية الاعلانات، لاحتاج المخرج إلى التفكير فى أسلوب جديد، يتيح له إبعاد العناصر التحريرية الثقيلة عن العناصر المماثلة فى الاعلانات المجاورة، وكذا الحال بالنسبة للإلوان الاضافية، فى حالة استخدامها.

والواضح بطبيعة الحال أن المشكلة الاخراجية فى المستوى الأول أكثر صعوبة، واحتمال تحققها أكبر من المشكلة فى المستوى الثانى، وبالتالى يختلف الاحتياج إلى القدرة على المشاكلة فيما بين المستويين، وإن كانت معادلة المرونة التحريرية / الاعلانية، التى سبق أن أشرنا إليها(١٣)، يمكن أن تفيد عند التعامل مع المستوى

---

(١٣) أنظر بالتفصيل : أشرف صالح، تصميم المطبوعات، مرجع سابق، ص ص ٢٦٤-٢٦٦.

الأول للمشكلة.

وليست هذه المعادلة في واقع الأمر، سوى تنفيذاً لقدرة مسبقة على المرونة التكيفية، عندما يتوقع المخرج وجود تعديلات اعلانية، وفقاً لخبرته في صحيفة معينة، اعتاد قسم الاعلانات بها على اجراء مثل هذه التعديلات دوماً، وفي حالة فهم ابعاد المعادلة، وإجادة استخدامها بحرفية وطواعية، فإن الاحتياج إلى ممارسة القدرة على المشاكلة، يقل إلى حد كبير، حتى مع اجراء تعديلات اعلانية متعددة.

ج - التعديلات بين الطبعات : سبق أن أشرنا إلى أن الصحف المصرية في العادة تصدر طبعتين أو ثلاث لكل عدد، وينطبق ذلك بصفة أساسية على الصحف اليومية، أما الأسبوعية فبعضها هو الذي يتبع نظام الطبعات، ولا تقتصر التعديلات التي تجرى بين الطبعات على حذف أخبار وإحلال أخرى مكانها، وإنما تشمل أيضاً التعديل الذي يستهدف استيعاب أخبار وقعت أحداثها في وقت متأخر، وتبلغ أهميتها وخطورتها حداً، يجعل الصحيفة لا تستطيع الانتظار لنشرها في العدد التالي.

وعادة فإن النوع الأول من التعديلات قلما يحتاج تغييراً جذرياً في اسلوب تصميم الصفحة، بل يتم في حدود بالغة الضيق، خاصة وان هذه التعديلات تكون معروفة لكل من المحرر والمخرج بشكل مسبق، وهي بالتالي لا تحتاج قدرة كبيرة على المشاكلة.

أما النوع الثاني من التعديلات التحريرية، بهدف نشر أخبار مهمة وردت متأخراً إلى الصحيفة، فقد يؤدي إلى إحداث تغيير كلي شامل في تصميم الصفحة الأولى بالذات، وربما في عدد آخر من الصفحات الداخلية، التي يمكن أن تستوعب البقايا والتفصيلات الخاصة بهذه الأخبار. ولما كان هذا العمل لابد أن يتم في أسرع وقت ممكن، مع المحافظة على سلامة شكل الصفحة، وتقديم اسلوب أصيل جديد، فإن القدرة على المشاكلة في هذه الحالة، تصبح ذات أهمية كبيرة بالنسبة للمخرج.

ولذلك يتم اختيار المخرج السهران على وجه الخصوص، بحيث يكون متمتعاً بدرجة عالية من هذه القدرة، وربما لا تكون الأصالة ولا الطلاقة بالدرجة نفسها من أهمية المرونة التكيفية، فقد نغفر للمخرج أنه فى زحام الأحداث المهمة، وفى ظل ضيق الوقت، لم يستطع تقديم فكرة اخراجية جديدة، أو أسلوب إخراجى أصيل، كما أن الطلاقة ليس لها محل فى هذا العمل، لأن التعديل يتم عادة فى عدد محدود من الصفحات، أما المرونة التكيفية (المشاكلة) فهى أبرز القدرات المستخدمة بفاعلية فى حالة اجراء التعديلات التحريرية بين الطبعات.

الباب الثالث
نتائج الميدان

الفصل السابع
الاستخبار

مدخل

كان من الصعب على من يتصدى لدراسة الابداع فى الاخراج الصحفى، أن يكتفى بجمع الملاحظات من ميدان دراسته، لأن الابداع - كما سبق أن رأينا - ليس مجرد ممارسة، نحاول الكشف عن أساليبها، ولكنه عملية أعقد من ذلك، إذ تحوى فى نطاقها إنساناً مبدعاً، بكل ما يعتمل داخل هذا الانسان من أفكار وأحاسيس، وبكل ما يدفعه نحو الابداع من حوافز، وما يعوقه عنه من مشكلات.

لذلك كان من الواجبات الأساسية لاستكمال هذه الدراسة على نحو نرتضيه، أن نتوجه إلى جمهور المخرجين فى الصحف المصرية، نحاول الدخول فى أعماقهم، بقدر ما تحتاجه الدراسة، وبقدر ما تحتمل أهدافها، ونحاول تشريح نفسية المخرج المصرى، فى كل خطوة من خطوات ابداعه، ونلتمس فى هذه الطريق القدرات الابداعية، كما تتضح فى السياق الابداعى لكل مخرج.

وعلى الرغم من ذلك فإن المقابلات التى كان يمكن أن نجريها مع المخرجين، وقد أجريناها بالفعل، لم يكن مقدراً لها أن تكون كافية، فالحقل البكر الذى نعمل فيه، من المنظور النفسى على الأقل، كان يحتاج إلى ما هو أدق وأعمق، لأننا فى واقع الأمر نرسى بهذه الدراسة، وما يمكن أن يترتب عليها من نتائج، دعامة علمية قوية، تساعد الباحثين القادمين فى هذا المجال.

كان ما نحتاجه بالفعل لجمع البيانات من الميدان الاخراجى المصرى: شمولا عريضاً وعمقاً واتساعاً، والأهم من ذلك نظاماً عاماً، يصطف المخرجون فى داخله، وتكون بياناتهم فى إطار هذا النظام ذات نسق واحد، دونما تحيز أو مواربة، بإبراز رأى أو إخفاء آخر، بل نسقاً عاماً، يندرج تحته الجميع، ومن هنا كانت ضرورة الاستخبار.

وليست هذه الأداة فى الحقيقة، جزءاً مكملا لدراستنا فحسب، بل إنها الوسيلة الأساسية لجمع البيانات الميدانية عن عملية

الابداع الاخراجى فى الصحف المصرية، وليست الأداتان التاليتان (الاستبار والتجريب) سوى بعض الوسائل المكملة وغير الأساسية، أما الوسيلة الأساسية التى لا غنى عنها فى هذه الدراسة فهى الاستخبار، وهو عبارة عن قائمة طويلة من الأسئلة، التى توجهنا بها إلى مفردات عينة المخرجين، وطالبناهم بالاجابة عنها، بعد أن قمنا بوضع الضوابط اللازمة، حتى نضمن سلامة النتائج، التى يمكن الخروج بها من هذه الاجابات.

المبحث الأول : الاجراءات المنهجية

من المدخل السابق، يتضح لنا أن أهداف الاستخبار هى جزء لا يتجزأ من أهداف الدراسة ككل، وأن قيمة هذه الأداة وفعاليتها، تقاس دائماً بمدى ما تحققه مما استهدفه الباحث، من إجراء الدراسة، وعلى ذلك يمكننا أن نوجز أهداف استخبارنا على النحو التالى:

(١) الكشف عن معالم السياق الابداعى وعناصره، للمخرجين المصريين، بما فى ذلك من عوامل تشجع الابداع الاخراجى وتدعمه، ومراحل تمر بها العملية الابداعية فى تفكير المخرجين ثم فى سلوكهم، وقدرات إبداعية يتمتعون ببعضها، وتظهر غالباً فى ممارساتهم الاخراجية، وأخيراً بعض العمليات النفسية المرتبطة بالابداع، كالعوائق فى سبيل السياق الابداعى، والاعتزاز بالعمل الاخراجى والحماس له، إلى جانب العلاقة بالرؤساء والزملاء، وما يؤدى إليه ذلك كله من ممارسة إبداعية على نحو معين.

(٢) البحث عن تعليل منطقى وواقعى فى وقت معاً، لظاهرة ندرة المخرجين المبدعين فى الصحافة المصرية بوجه عام، ويرتبط هذا الهدف كما نرى بمشكلة البحث الأساسية ارتباطاً عضوياً وثيقاً، فربما كانت العوامل المشجعة على الابداع غير كافية، وربما كانت العوائق المثبطة قوية، وربما كانت هناك أسباب أخرى.

(٣) التأكد من حقيقة المستوى الابداعى لبعض المخرجين، الذين تشير عملية تحليل الماكيتات التى يقومون بتصميمها، وكذلك تحليل شكل صفحاتهم المطبوعة، إلى قيامهم بعملية الاخراج على نحو روتينى جامد، يكاد أن يخلو من الابداع بالمعنى العلمى المتعارف عليه، ونلاحظ أيضاً ارتباط هذا الهدف بمشكلة البحث بشكل مباشر.

(٤) إلقاء الضوء على العملية الابداعية فى الاخراج الصحفى، بالشكل الواقعى الحقيقى الذى تتم به داخل دور الصحف المصرية، دون أية مواقف اصطناعية، يضع فيها الباحث مبحوثيه، وربما كانت هذه فى الوقت نفسه، هى الميزة الأساسية للاستخبار عن أية أدوات أخرى.

(٥) الوقوف على وجهات نظر المخرجين المصريين، فى بعض

المشكلات والقضايا التى تهمهم، باعتبارهم «قائمين بالاتصال»، وتهم «الوسيلة» ذاتها وهى الصحيفة، بل وتهم «المتلقين» وهم القراء.

(٦) قياس ردود أفعال المخرجين المصريين - كما يتصورونها - تجاه مواقف حقيقية خاضوها بالفعل، أو مواقف افتراضية، تثير فيهم غريزة التوقع لما هو محتمل حدوثه، وتلقى الضوء كذلك على خبرتهم بأطراف كل موقف، سواء كانت هذه الأطراف رئيساً مباشراً أو زميلا أو شخصاً خارج دائرة الابداع الاخراجي.

وإلى جانب مراعاتنا هذه الأهداف عند تصميم الاستخبار وإجرائه، فقد راعينا كذلك أن يبتعد عن محاذير معينة، ربما يتصور البعض خطأ أنها من بين أهدافه، وأهم هذه المحاذير:

(١) لم يحاول الاستخبار الولوج فى اختبارات إسقاطية أو اختبارات ذكاء أو سمات شخصية، بالنسبة للمخرجين، ببساطة لأن ذلك كله يحتاج إلى قدرات علمية خاصة، تخرج عن مجال تخصصنا الأصيل، كما أنه يخرج - وهذا هو الأهم - عن أهداف الدراسة، التى ارتضيناها منذ البداية.

(٢) ولم يحاول الاستخبار أن يستخرج نتيجة بالحكم على المخرجين المصريين - منفردين أو مجتمعين - حكماً باتاً قاطعاً، بالتمتع بالقدرات الابداعية من عدمه، كل ما فى الأمر أننا استخلصنا من الاجابات مؤشرات عامة نحو مستوى بعض المبدعين، تؤكده نتائج تحليل كل من الماكيتات والصفحات المطبوعة، دون إصدار حكم نهائى.

(٣) وليس الاستخبار الذى نحن بصدد عرض إجراءاته المنهجية، ثم نتائجه، ليس مسحاً لأساليب الممارسة الاخراجية، لأن هذا النوع من البيانات متروك للملاحظة والاستبطان الذاتى، وكذلك التجريب، أما الاستخبار فيركز على التفكير الابداعى، كما يتضح من إجابات أفراد العينة، ووجهات النظر وردود الأفعال.

(٤) إستخبارنا إذن لا يقدم مقاييس نفسية بالمعنى المفهوم لدى السيكولوجيين، مع أننا استفدنا من بعض الدراسات السابقة فى علم

النفس عموماً، والابداع خصوصاً، ببساطة لأن دراستنا - كما سبق أن ذكرنا فى الباب الأول - ليس دراسة نفسية للإخراج، وإنما هى دراسة للقائم بالاتصال فى عملية الاخراج، فى إطار نفسى.

مراحل تصميم الاستخبار

مرت عملية تصميم هذه الأداة بست مراحل، نعرضها على النحو التالى:

المرحلة الأولى تم فيها وضع النقاط الأساسية، التى يراد الاستفسار عنها وحولها، وذلك وفقاً لأهداف الاستخبار وأهداف الدراسة ككل، وفى حدود مشكلة البحث، وقد تمت هذه المرحلة بعد مسح الدراسات السابقة فى مجالى الابداع والاخراج الصحفى، وبعد تطعيمها بالاستبطان الذاتى والاستبصار.

وراعينا عند وضع هذه النقاط، أن تشمل عوامل الابداع، من استعداد وتعلم وخبرة وثقافة، ثم مراحل الابداع من إعداد واختمار وإلهام وتحقيق، ثم قدرات الابداع من حساسية وطلاقة وأصالة ومرونة وتقويم، بالاضافة إلى عدد من العمليات النفسية المصاحبة للابداع، واضعين نصب أعيننا خصوصية الاخراج الصحفى بين الميادين الابداعية المختلفة.

المرحلة الثانية صياغة الأسئلة، وقد روعيت فى هذه العملية الاعتبارات التالية:

أ - أن تغطى إجاباتها النقاط المراد الاستفسار عنها، والموضوعة سلفاً فى المرحلة الأولى.

ب - أن تجمع بين الأسئلة المغلقة، التى تضمن مزيداً من الضبط والتقنين فى الاستخبار، والأسئلة المفتوحة، الضرورية لسبر أغوار المخرجين، وإتاحة الفرصة لإبداء المخرجين آراءهم دون قيد.

ج - أن تتشتت الأسئلة الخاصة بكل نقطة على استمارة الاستخبار، فى جزئين أو ثلاثة لكل نقطة، حتى يمكن التأكد من صدق الأداة، كما سنرى بعد قليل.

المرحلة الثالثة تعرضت الأسئلة للتعديل بعد فترة من الوقت، قاربت

الأسابيع الثلاثة، ابتعدنا خلالها كلية عن النظر فى الاستمارة، وقد سارت عملية التعديل فى اتجاهين متوازيين، أولهما إعادة صياغة بعض الأسئلة، سواء فى المنطوق اللفظى للسؤال نفسه، أو فى صياغة البدائل، التى نطلب من المبحوثين إختيار إحداها أو بعضها، وثانيهما إعادة ترتيب الأسئلة مرة أخرى، وفق مفهوم التشتت المشار إليه فى المرحلة الثانية.

المرحلة الرابعة وقد قمنا فيها بما يسمى منهجياً «الاختبار القبلى» pre_test، على عينة عمدية من المخرجين المصريين، بلغ عدد مفرداتها خمساً، وقد راعينا فى اختيار هذه العينة عدة اعتبارات:

أ - أن تمثل مختلف المراحل السنية للمخرجين، بين الشبان والكبار ومتوسطى السن.

ب - أن تمثل عدة تخصصات جامعية.

ج - أن تمثل خمساً من الصحف، روعى أن يكون بعضها يومياً، وبعضها الآخر أسبوعياً.

ويوضح الجدول رقم (٢) أسماء مفردات العينة، بكل البيانات السابقة الخاصة بكل منها.

وتلخصت أهداف الاختبار القبلى فيما يلى:

* التأكد مما إذا كانت هناك أسئلة غامضة، يصعب على المبحوثين فهمها، سواء كان الغموض نابعاً من فكرة السؤال، أو من صياغته.

* تحديد الأسئلة التى يرفض المبحوثون الاجابة عنها، إذا بلغت نسبة معقولة، وذلك بسبب عدم معرفتهم بإجاباتها، أو بسبب حساسيتها الخاصة بالنسبة لهم.

* التأكد من طول الأسئلة، بالنسبة لقدرة المبحوثين على الاجابة عنها، دون أن يصيبهم التعب أو الملل من جراء متابعتها.

* تحديد متوسط الوقت اللازم من كل مفردة لملء الاستمارة، بحيث توضع خطة محكمة لتوزيع الاستمارات فيما بعد، وتحديد موعد تقريبى للانتهاء منها.

جدول رقم (٢)
بيان تفصيلي بمفردات عينة الاختبار القبلي

الأسماء أبجديا	تاريخ الميلاد	الشهادة الجامعية	اسم الصحيفة	دورية صدورها
أحمد سامح	١٩٥٢	بكالوريوس اعلام	أخبار اليوم	اسبوعية
أيمن حجازى	١٩٦٦	بكالوريوس اعلام	الجمهورية	يومية
شريف جلال	١٩٦٢	بكالوريوس اعلام	السياسى	اسبوعية
عواطف عمارة	١٩٥٢	بكالوريوس فنون	التعاون	اسبوعية
محمود فايد	١٩٤٠	ليسانس صحافة	الأهرام	يومية

المرحلة الخامسة أعدنا فيها إعادة صياغة بعض الاسئلة، وإضافة عدد من البدائل فى بعضها الآخر، وفقاً لنتائج تحليل الاختبار القبلى المشار إليه، وفى الوقت نفسه لم يرفض أى من المفردات الخمس الاجابة عن أى سؤال، إلا إذا كان لا ينطبق عليه (مثال: إذا كان عمرك أكثر من خمسين عاماً. ما رأيك فى الصفحات التى يخرجها من هم أصغر منك سناً - س٣٦)، وهو سؤال لا ينطبق إلا على الكبار.

إلا أنه تبين من الاختبار القبلى ضخامة استمارة الاستخبار، مما أوجد لدى العينة المختارة شيئاً من الصعوبة والملل عند ملئها، وعندئذ قررنا تقسيمها إلى جزئين فى الاستخبار الفعلى، مع وجود فاصل زمنى معقول بينهما، أما بالنسبة لمتوسط الوقت اللازم لملء الاستمارة من كل مفردة، فقد تبين بعد اتمام الاختبار القبلى أنه يبلغ قرابة ساعة ونصف، وهو وقت طويل بالنسبة للمخرج، الذى يملأ الاستمارة فى مقر عمله، مما أكد لدينا ضرورة تقسيم الاستمارة إلى جزئين، مع قرار آخر بالسماح للمخرجين بملء الاستمارة فى المنازل، وإعادتها فيما بعد.

المرحلة السادسة إعداد استمارة الاستخبار فى صورتها النهائية، وحرصنا على جمعها من حروف واضحة مقروءة على ورق أبيض، وبالحجم المعتاد من الكتب والمطبوعات الأخرى، كما تعمدنا أن نذكر للمبحوث على الصفحة الأولى من الاستمارة أهدافها بالنسبة للدراسة، وأكدنا على أن البيانات والآراء التى سيرد ذكرها فى الاستمارة سرية، ولن تستخدم إلا فى أغراض البحث العلمى المذكور، كما نوهنا على الصفحة نفسها، إلى أننا سوف نستبعد الاستمارة، التى يجيب فيها المبحوث على أقل من ٧٥٪ من مجموع الأسئلة التى تنطبق عليه، أى بعد استبعاد الأسئلة غير المنطبقة.

وصف الاستخبار

يتكون الاستخبار فى دراستنا هذه من ١٤٩ سؤالا، تتدرج

تحت ثلاث مجموعات رئيسية، تتصل كل مجموعة منها بعدد من النقاط ذات الصلة بموضوع معين فى السياق الابداعى للاخراج الصحفى، فانقسمت المجموعة الأولى إلى ٤٠ سؤالا حول عوامل الابداع، فى حين تكونت المجموعة الثانية من ٣٠ سؤالا حول مراحل الابداع، أما المجموعة الثالثة فقد انقسمت إلى ٧٩ سؤالا حول القدرات الابداعية، وبعض المسائل النفسية الأخرى المتصلة بالابداع اتصالا وثيقاً.

ومن بين مجموع الأسئلة الـ١٤٩، فإن هناك ثمانية أسئلة مكررة فى ثمانية أخرى، وإن كانت بصياغة مختلفة بعض الشيء، وذلك بغرض قياس الصدق فى هذه الأسئلة (أنظر: تقنين الاستخبار)، وقد توزعت الأسئلة المكررة على المجموعات الثلاث على النحو التالى: ثلاثة أسئلة فى المجموعة الأولى، سؤال واحد فى المجموعة الثانية، أربعة أسئلة فى المجموعة الثالثة، أما تكرارات هذه الأسئلة الثمانية، فتقع غالباً فى مجموعات أخرى، غير تلك التى وردت بها الأسئلة الأصلية، وبذلك يبلغ مجموع الأسئلة الفعلية - بعد استبعاد التكرارات - ١٤١ سؤالا فى الاستمارة برمتها.

وفى الاستخبار ثلاثة أسئلة مفتوحة، يقع أولها فى المجموعة الأولى، دار حول أسباب اختيار المبحوث لأحد الأجيال الثلاثة (القديم والوسط والجديد) على أنه الأفضل (س٣٩)، أما ثانيهما فيقع فى المجموعة الثالثة، ويدور حول أهم الاضافات الابداعية، التى يعتقد كل مبحوث - من وجهة نظره هو - أنه أدخلها إلى صحيفته (س١٠٩)، فى حين يقع ثالثها فى المجموعة الثالثة أيضاً، ويدور حول أسباب عدم الرضا عن العمل بالاخراج (س١١٩).

أما بقية الأسئلة (١٣٨ سؤالا) فجاءت كلها مغلقة، تطلب اختيار إجابة واحدة - وأحياناً أكثر - من تلك التى تلى السؤال، وكان السبب فى التركيز على الأسئلة المغلقة بهذا الشكل، الحصول على أعلى درجة من الدقة والضبط، وإن كنا قد راعينا عند تصميم الاستخبار أن تشمل الاجابات المختارة فئة (أخرى)، لكى نسمح للمبحوث بإضافة إجابات جديدة، أو للتعبير عن رأيه بأسلوبه الخاص،

فكثيراً ما كان بعض المبحوثين يختارون إجابة معينة من تلك المطروحة، ثم يؤكدونها أو يدللون عليها بقوة - وأحياناً بحماس - فى فئة (أخرى)، كما سيتضح بالتفصيل عند عرض النتائج بإذن الله.

وعن المناطق التى شملتها أسئلة الاستخبار، فيمكن إيجازها على النحو التالى، وفقاً لترتيب ورودها فى الاستمارة:

المجموعة الأولى

أ - بعض السمات النفسية الخاصة بالمخرج، والتى قد تتعلق بالعمل الاخراجى.

ب - الإحساس بمدى أهمية تعلم الاخراج الصحفى، فى تطوير الممارسة الابداعية.

ج - الإيمان بقيمة الاستعداد الفطرى فى الابداع، والعوامل المساعدة على تنميته.

د - مدى الاستفادة من مصادر الثقافة الاخراجية فى تطوير النشاط الابداعى.

هـ- أهمية الخبرة العملية فى تنمية الابداع، مع تفاوت الخبرة من مخرج إلى آخر.

المجموعة الثانية

أ - التخطيط للعمل الابداعى، والاعداد له، فكرياً ومزاجياً.

ب - تأثير العلاقة بالرئيس المباشر على الأفكار الابداعية.

ج - المواقف والظروف المنشطة لعملية الابداع.

د - صلة المحاكاة بالنشاط الابداعى.

هـ- الصفحات المفضلة وغير المفضلة فى الاخراج.

و - جو التفكير الابداعى فى اخراج الصفحة.

ز - أهمية الاسكتش فى العملية الاخراجية.

المجموعة الثالثة

أ - علاقة المخرج بالقارىء.

ب - المشكلات الاخراجية للصحف المصرية:

* الاحساس بقيمة البياض.
* استخدام الحروف المائلة.

* وضع الأرضيات.

ج - علاقة حجم العمل بالقدرة الابداعية.

د - الراحة والتعب وتأثيرهما على الممارسة الابداعية.

هـ- علاقة محتوى الصفحة بإخراجها.

و - درجة المرونة فى العملية الاخراجية.

ز - الاضافات الأصيلة فى الابداع الاخراجي.

ح - فقدان الشهرة للمخرج الصحفى وتأثيراته.

ط - الأنشطة المتصلة بالجهد الابداعى.

ى - عوانق السياق الابداعى:

* العائق الاقتصادى.
* العائق النفسى.
* العائق الاجتماعى.
* العائق الجسدى.

ك - دور التقويم فى تنمية المهارات الابداعية.

ل - الإيمان بقيمة الثواب عن النشاط الابداعى.

م - الاعتزاز بالاعمال الابداعية الأصيلة فى الاخراج.

ن - الحماس للعمل الاخراجي وعلاقته بالسياق الابداعى.

تقنين الاستخبار

عندما يتحدث علماء النفس، والاجتماعيون والانسانيون عموماً، عن التقنين، فإنهم بذلك يقصدون التوحيد(١)، فالاستخبار المقنن هو الموحد بالنسبة لجميع مفردات العينة، أى الاستخبار الذى يطبقه الباحث بعناصره هى هى، وبطريقة واحدة، «وبهذا المعنى نفسه يستخدم اصطلاح التقنين بالنسبة لأى أداة تستخدم فى علمنا هذا، فيقال اختبار مقنن، ويقال استخبار مقنن أو غير مقنن»(٢).

ومنذ البداية فقد عقدنا العزم على أن يكون الاستخبار هو الأداة الرئيسية فى دراستنا، وعلى أن يكون استخباراً مقنناً، أى أن تكون جميع أسئلته موحدة، بالنسبة لجميع مفردات العينة، فقد كنا

(١) G. D. Myers, op. cit., p. 154.

(٢) مصطفى سويف، الأسس النفسية، مرجع سابق، ص٤٠٠.

بمنأى عن الحيرة، التى أصابت مصرى حنورة (١٩٧٩)، وهو يجرى دراسته الممتعة حول الابداع الفنى فى الرواية. لقد اتجهت نيته فى البداية، إلى استخدام الاستبار، الذى يقدم فى موقف مواجهة، ولكنه بعد أن قام بمحاولتين مع اثنين من كتاب الرواية، أيقن أنه سيكون من المستحيل إنهاء البحث باستخدام الاستبار، كأداة رئيسية، لطول وقت المقابلة المباشرة، والملل الذى يصيب المبحوث من جراء ذلك، وبالتالى فقد عدل عن موقفه، وقرر استخدام الاستخبار(٣).

وإدراكاً منا لصعوبة استخدام الاستبار، والتى سبق أن واجهها حنورة، فقد اتجهت نيتنا منذ البداية إلى استخدام الاستخبار المقنن، تسهيلا لعملية جمع البيانات من المبحوثين من جهة، وتوفيراً لقدر كبير من الدقة والضبط فى استخلاص النتائج من جهة أخرى، وضماناً للحد الأدنى من الحياد والموضوعية بين المبحوثين من جهة ثالثة.

وحتى نتمكن من استخدام هذه الأداة المهمة، مع تحقيق أهدافها الثلاثة المشار إليها فى الفقرة السابقة، فقد كان ضرورياً اتخاذ الاحتياطات اللازمة، التى تضمن للاستخبار دقته وضبطه وحياده وموضوعيته، وتتمثل هذه الاحتياطات فى عدد من الاجراءات المنهجية، التى يتم اتخاذها على الاستخبار، قبل التوجه به إلى المبحوثين، وبعده، وقد درج المنهجيون على تقسيم هذه الاجراءات إلى نوعين، هما: الصدق والثبات.

أولا الصدق Validity فلابد أن تكون الأداة صادقة، وأن نتأكد من صدقها قبل الاستخدام، أو أثناءه، المهم أن يتم التأكد قبل استخلاص النتائج، والمقصود بصدق أداة القياس، أن تقيس ما هو مطلوب قياسه بالفعل، وليس أى شىء آخر(٤)، ويرى بعض المنهجيين أن الصدق ليس مطلقاً ولكنه نسبى، فلا توجد فى العادة أداة صادقة تماماً، أو غير صادقة تماماً، وإنما هناك شىء دائماً فى الوسط، والمهم أن نبحث

---

(٣) مصرى حنورة، مرجع سابق، ص١٢٩.

(٤) Myers, op. cit., p. 155.

عن أعلى درجة من الصدق يمكن الوصول إليها(٥).

ومن أنواع مقاييس الصدق العديدة، فقد وقع اختيارنا على نوعين منها، ثبت بالتجربة من بعض الدراسات السابقة، أنهما أكثرها شيوعاً فى الاستخدام، ومن أقربها تحقيقاً للصدق، ولا سيما فى الدراسات النفسية المتصلة بالابداع، والتى اتخذت من الاستخبار أداة رئيسية لها.

(١) الصدق الظاهرى face validity والهدف من هذا المقياس، أن يتأكد الباحث من الصحة الموضوعية والمنطقية للاستخبار، أى التأكد من أنه يجمع نوع المعلومات المطلوبة وكميتها، وأن إعداد الأداة سليم وصياغتها واضحة ومحددة(٦)، ويتم ذلك فى العادة بعرض أسئلة الاستخبار على عدد من كبار المتخصصين فى موضوع البحث، وكذلك على عدد من الخبراء المنهجيين، ويقوم هؤلاء جميعاً بفحص أسئلة الاستخبار وإجاباتها البديلة، للتأكد من أنها تقيس بالفعل، ما يفترض قياسه ظاهرياً.

ولما كان موضوع دراستنا يجمع بين الاخراج الصحفى وعلم النفس، فقد وقع اختيارنا على ثلاثة من الأساتذة المتخصصين فى الصحافة، والذين كان لبعضهم اسهامات علمية فى الاخراج الصحفى تحديداً، بالاضافة إلى اثنين من أساتذة علم النفس، تخصصاً فى الابداع، علاوة على ثلاثة ممن لهم باع طويل فى اجراء هذا النوع من الدراسات، وفى تقويمها، فاعتبرناهم بذلك من الخبراء المنهجيين.

وكانت من أهم ملاحظات المحكمين على استمارة الاستخبار، ما لاحظه أحد أساتذة الصحافة، من أن بعض الأسئلة كانت تحتاج مزيداً من التوسع، ولا سيما تلك المتصلة بالعلاقة بين الاخراج الصحفى والقارىء، وكان رأينا فى ذلك أن هذا التوسع متروك للاستبار، كأداة ثانية ومهمة فى هذه الدراسة، لتعميق بعض النقاط

---

(٥) Roger D. Wimmer, and Joseph R. Dominick, Mass Media Research : An Introduction, (California : Wadsworth Pub. Co., 1987), p. 62.

(٦) سمير محمد حسين، مرجع سابق، ص١٩٩.

الواردة فى الاستخبار.

كما لاحظ أحد أساتذة علم النفس ضعف اهتمام الاستخبار بالسياق الاجتماعى للمبدعين فى الاخراج، كالحالة الاجتماعية وتأثيرها فى نفسية المبدع، والمكانة التى يتمتع بها المبدع فى المجتمع ... ألخ، وكان رأينا فى ذلك أن الاخراج باعتباره فناً نفعياً تطبيقياً، يتأثر بالمضمون الاعلامى المقدم فى الصحف، أكثر من تأثره بنفسية المخرج ومكانته الاجتماعية، وإن كان هذا الرأى لم يمنعنا من توجيه بعض الاهتمام إلى الحالة المزاجية، التى يكون عليها المخرج وهو يعمل، والمتصلة أساساً - فى رأينا - بالوسط الذى يعمل فيه.

أما ملاحظات الخبراء المنهجيين، فقد تلخصت فى تفضيل بعضهم إعادة ترتيب الاجابات الاختيارية البديلة لبعض الأسئلة، مراعاة للترتيب المنطقى للأشياء، وقد تم بالفعل إجراء بعض التعديلات، وذلك فى المرحلة الثالثة من مراحل تصميم الاستخبار.

المهم أننا ناقشنا بنود الاستخبار وأسئلته تفصيلياً مع المحكمين الثمانية، ووصلنا معهم ومن خلالهم جميعاً إلى اتفاق تام تقريباً، على وضوح القصد من الأسئلة، ويسر فهمها والاستجابة لها، وبذلك نكون قد أتممنا النوع الأول من مقاييس الصدق.

(٢) الصدق التجريبى (التأكيدى) experimental validity سبق أن ذكرنا أن الاستخبار قد تضمن ثمانية أسئلة مكررة فى المعنى، وإن كانت بأسلوب مختلف، من حيث الصياغة وعدد الاجابات البديلة، وفى الاختبار القبلى (pre_test) الذى جرى على عينة مصغرة من خمسة مخرجين، لم يكتشف سوى مخرج واحد أن هناك سؤالين مكررين، مما يشير إلى جدوى استخدام هذه الطريقة لقياس صدق الاستخبار.

وتتلخص الفكرة فى تكرار عدد من الأسئلة، فى أن الاستخبار الصادق، هو الذى يكشف صدق المبحوثين فى إجاباتهم عن الأسئلة، فإذا ما تمت صياغة الأسئلة المكررة بشكل يبتعد بها عن الأسئلة الأصلية، وإذا ما تم تشتيت كل سؤال مكرر عن نظيره الأصلى فى الاستمارة - وهو ما حدث بالفعل - لتمكنا بسهولة من

اكتشاف مدى الصدق فى إجابات المبحوثين عن هذه الأسئلة، بحيث إذا وقع المبحوث فى تناقض بين كل سؤالين مكررين، دل ذلك على عدم صدقه، وربما أشار إلى ضعف صدق الاستخبار بصفة عامة، ويطلق على هذه الطريقة فى قياس صدق الأداة «حساب التناقض الداخلى».

ولم يكن الهدف من سؤال مفردات عينة الاختبار القبلى عن إحساسهم بالتكرار، هو قياس صدق الاستخبار نفسه، بل بهدف اتخاذ الاحتياطات اللازمة لتعمية المبحوثين عن هذا التكرار، بحيث لا يفطنوا إليه، فإذا حدث وفطنوا، لتطابقت الاجابتان عن كل سؤال متكرر، بشكل عمدى، ولذلك فرقنا بين السؤال الأصلى وتكراره، وغيرنا فى الصياغة بينهما، بحيث ينسى المبحوث الذى يجيب عن السؤال المكرر، الاجابة التى سبق وأدلى بها فى السؤال الأصلى.

ولا يمكن بطبيعة الحال الاعتماد على الاجابات غير الصادقة، لاستخلاص النتائج والخروج بالمؤشرات، وإلا كانت هذه وتلك مضللة، فالذى تناقض فى عدد من الأسئلة المكررة، وأشار ذلك بالتالى إلى عدم صدقه، ربما يكون هو نفسه غير صادق فى أسئلة أخرى غير مكررة، ومن يدرى فقد تكون معظم إجاباته على الاستخبار غير صادقة، وبالتالى لا يمكن الاعتماد عليها.

لذلك قررنا فى مرحلة مبكرة من البحث، أن نستبعد تماماً الاستمارة، التى يتناقض فيها المبحوث فى أكثر من ٢٥٪ من الأسئلة المكررة، أى أننا سمحنا له بأن تختلف إجابته فى السؤال المكرر عن نظيره الأصلى، فى حدود سؤالين من الأسئلة الثمانية المكررة، فإذا زاد تناقضه عن هذا الحد، استبعدنا استمارته نهائياً من التحليل النهائى، وكأنها لم تكن.

وليس ذلك بالأسلوب الجديد فى قياس صدق الاستخبار، فقد سبق لهيئة بحث تعاطى الحشيش (١٩٦٠) أن اتبعت الأسلوب نفسه، عندما قررت استبعاد الاستمارة، التى يتناقض صاحبها فى نصف عدد

الأسئلة المكررة(٧)، كما سبق لمصرى حنورة (١٩٧٩) أن قرر استبعاد الاستمارة التي يقع فيها التناقض بنسبة ربع الأسئلة المكررة(٨)، وقد رأينا أن نقف موقفاً وسطاً بين الأسلوبين، باستبعاد من تتناقض إجاباته عن أكثر من الربع.

ولم يكن هذا الأسلوب أو ذاك، إلا إدراكاً من الباحثين لاحتمال التناقض بين بعض الاجابات - فى حدود معينة - بسبب نسيان المبحوث للمعلومة التى يدلى بها، دون تعمد الكذب، بالاضافة إلى حساسية بعض الأسئلة بالنسبة لبعض المبحوثين، والتى تؤدى بهم إلى اختلاف إجاباتهم، بحثاً عن مخرج من هذه الحساسية، والدليل على هذا السبب الأخير أن نسبة الأسئلة المكررة المسموح بالتناقض فى إجاباتها، وصلت فى بحث تعاطى الحشيش إلى النصف، وهى نسبة كبيرة كما نرى، بسبب حساسية أغلب الأسئلة فى هذا البحث، بل وحساسية الخوض فى الموضوع ذاته بالنسبة للمتعاطين.

لهذين السببين سمحنا للمبحوثين، المطلوب منهم الاجابة عن أسئلة الاستخبار فى دراستنا، بأن يتناقضوا فى حدود سؤالين لكل مبحوث، واستبعدنا بالفعل من زادوا عن هذا الحد، ووصلت الاستمارات المستبعدة إلى أربع، وذلك على النحو التالى:

جدول رقم (٣)

بيان الاستمارات المستبعدة بسبب التناقض الداخلى

المبحوثون	اسم الصحيفة	الأسئلة المتناقضة	%	أرقام الأسئلة التى تناقض فيها	القياس الترتيبى
المبحوث الأول	الأهرام	٣ أسئلة	٣٧,٥	٣٢،٧١،١١٧	٤
المبحوث الثانى	الجمهورية	٧ أسئلة	٨٧,٥	١٣،٣١،٣٢،٥١،٧١،١٠٨،١٢٢	١
المبحوث الثالث	المساء	٥ أسئلة	٦٢,٥	١٣،٥١،٧١،١٠٨،١١٧	٣
المبحوث الرابع	المساء	٦ أسئلة	٧٥,٠	١٣،٣٢،٥١،٧١،١٠٨،١١٧	٢

هذا عن الاستمارات الأربع، المستبعدة من اجمالى مفردات

(٧) هيئة بحث تعاطى الحشيش، تعاطى الحشيش، التقرير الأول، (القاهرة: منشورات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ودار المعارف، ١٩٦٠)، ص٩٦.

(٨) مصرى حنورة، مرجع سابق، ص١٣١.

عينة المخرجين، بسبب التناقض فى أكثر من ربع الأسئلة المكررة، ولكن ذلك لم يمنع من وقوع تناقض فى بعض الاستمارات الأخرى، فى حدود سؤالين مكررين كما سبق القول، وقد حسبنا نسبة الاتفاق بين إجابتى كل سؤالين مكررين، بالنسبة لباقى مفردات العينة، بعد استبعاد الاستمارات الأربع المذكورة، وبالتالى خرجنا بنسبة التناقض، التى تتضح من جدول رقم (٤)، أنها لا تزيد عن ٠،٢٠٪ وهى نسبة مقبولة يمكن احتمالها، فى هذا النوع من البحوث.

جدول رقم (٤)

نسبة التناقض الداخلى

رقم السؤال	تكرار السؤال	الذين أجابوا على السؤال وتكراره	الذين اتفقوا فى المرتين	نسبة الاتفاق	نسبة التناقض	القياس الترتيبى
س١٢	س٩٧	٢٦ مبحوثا	٢٣ مبحوثا	٠،٩٢	٠،٠٨	٤
س٣١	س٥١	٣٨ »	٣٥ »	٠،٩٢	٠،٠٨	٥
س٣٢	س٥٤	٢٨ »	٢٥ »	٠،٨٩	٠،١١	٣
س٥١	س٧٨	٣٨ »	٣٢ »	٠،٨٤	٠،١٦	٢
س٧١	س١٠٢	٤٠ »	٣٢ »	٠،٨٠	٠،٢٠	١
س١٠٨	س١٣٥	٣٥ »	٣٤ »	٠،٩٧	٠،٠٣	٨
س١١٧	س١٤١	٣٨ »	٣٦ »	٠،٩٥	٠،٠٥	٧
س١٢٢	س١٤٨	٣٢ »	٣٠ »	٠،٩٤	٠،٠٦	٦

ونلاحظ أن أعلى نسبة للتناقض الداخلى (٠،٢٠) وقعت بين السؤالين رقمى ٧١ و١٠٢، ودارا حول العلاقة بين مضمون الصفحة وإخراجها، وصلة هذه العلاقة بالأهداف الأساسية للاخراج، إذ كانت على رأس هذه الأهداف، وتلت هذه النسبة العالية نسبياً للتناقض الداخلى، نسبة ٠،١٦، والتى وقعت بين السؤالين رقمى ٥١ و٧٨، ودارا حول المحاكاة الفنية فى الاخراج، ثم تلتها نسبة ٠،١١ بين سؤالى ٣٢ و٥٤، ودارا حول أسباب العزوف عن المحاكاة، وهكذا نرى أن اثنين من الأسئلة ذات نسبة التناقض الداخلى العالية، قد تركزا على واحد من أهم الموضوعات الحرجة الحساسة للمخرجين المبحوثين، وهو موضوع المحاكاة، ولعل هذا يفسر السبب فى ارتفاع نسبة التناقض فيهما، أما عن السؤال المكرر الأول (٥١ و٧٨)، ففى رأينا أن

موضوع أهداف الاخراج من الموضوعات غير البسيطة، إذ يتصل بجوهر الاخراج وفلسفته، وبالتالى يحتاج إلى اتساع خبرة وثقافة واهتمام، كما سيتضح تفصيلياً عند عرض نتائج الاستخبار بإذن الله.

فإذا انتقلنا إلى أدنى نسب التناقض الداخلى، كما يوضحها الجدول رقم (٤)، فإن أقل الأسئلة فى التناقض حول إجاباتها، وبالتالى أكثرها اتفاقاً، كانت نسبة التناقض الداخلى حولها ٠.٠٠٣، وقد دار السؤالان المكرران حول الاضافات الابداعية للمخرج، والتى تشير إلى اعتزاز المبدع بأعماله من خلال احتفاظه بها (١٠٨ و١٢٥)، وكذلك السؤالان رقما (١١٧ و١٤١) واللذان دارا حول رضا المخرج عن مستوى ابداعه، وحماسه للعمل الاخراجى، وبلغت نسبة التناقض الداخلى بينهما ٠.٠٠٥، وبينما نرى أن السؤالين ١٠٨ و١١٧ وتكراريهما قد دارا حول موضوعين يحب المبدع التحدث عنهما، دونما حساسية أو حرج، ومن هنا قلت نسبة التناقض فى الاجابة عنهما وعن تكراريهما، فإن سؤالى (١٢٢ و١٤٨) دارا حول تقويم الغير للعمل الابداعى للمخرج، سواء رئيس القسم أو الأستاذ المتخصص فى الاخراج، وهو موضوع أكثر حساسية بالنسبة للمبدع، ومن هنا فقد ارتفعت قليلا نسبة التناقض الداخلى، حتى وصلت إلى ٠.٠٠٦.

أما بالنسبة للسؤالين صاحبى النسبة المتوسطة من التناقض الداخلى (٠.٠٠٨) لكل منهما بين النسب المكررة، فقد دار أولهما وتكراره (١٣ و٩٧) حول تفوق المبدع بين زملائه المخرجين وموقع تفوقه فى صحيفته، كما دار ثانيهما وتكراره (٣١ و٥١) حول المحاكاة الفنية فى الاخراج، وإذا كان الأول على درجة ما من الحساسية بالنسبة للمبحوثين، فالثانى أكثر حساسية، بدليل أنه سبق أن تكرر مع السؤال رقم ٧٨، وبنسبة تناقض عالية نسبياً (٠.٠١٦)، أى أنه يمكن القول إن موضوع المحاكاة دارت حوله الأسئلة أرقام (٣١ و٥١ و٧٨ ثم ٣٢ و٥٤)، والغريب هو ارتفاع نسبة التناقض بين ٥١ و٧٨ ثم بين ٣٢ و٥٤، وانخفاضها نسبياً بين ٣١ و٥١، رغم تركيزها جميعاً حول موضوع واحد، وهو ما سنحاول تفسيره عند تحليل النتائج فيما بعد بإذن الله.

ثانياً: الثبات reliability من المعروف لدى الباحثين والخبراء المنهجيين أن المقياس يكون ثابتاً، إذا كان يعطى الاجابات نفسها رغم مرور الوقت، فالثبات فى المقياس كالثبات فى أى شىء آخر(٩). وفى أى مقياس فإن هناك الدرجات الحقيقية score، التى تحققها مفردات العينة فى الاختبار، وهناك أيضاً الخطأ العشوائى random error، والذى لا يتيح تحديداً دقيقاً لما يقاس، ويمكن أن يقع هذا الخطأ من عدة مصادر، مثل عدم الدقة فى فهم معانى كلمات السؤال، أو خطأ فى ملء الاستمارة، وكلما زادت نسبة الخطأ، أصبح المقياس غير صالح، وإذا تم تطبيق الاختبار على فترات وأعطى نفس النتائج، أو نتائج مقاربة، فإنه يصبح ثابتاً(١٠).

وقد تمكن ويمر ودومينيك Wimmer & Dominick (١٩٨٧) من تحديد الطرق الشائعة فى تحديد ثبات الأداة، وهى عندهما ثلاث(١١):

أ - intercoder reliability

وهو يقيس ثبات النتائج التى يحرزها عدد من الملاحظين (الباحثين)، إذ يبدو منطقياً عندما يقوم باحثان بالاجراءات نفسها، ويطبقون الاستمارة ذاتها، أن يحصلا على النتائج نفسها، أما عدم الاتفاق بين النتائج فيشير إلى عدم إدراكهما لاجراءات القياس، أو للتحديد الأساسى للفئات.

ب - **الاستقرار** stability

ويشير إلى اتفاق النتائج المقاسة بمرور الوقت، أى القياس على فترتين مثلاً، والوصول بعد ذلك إلى معدل الاتفاق consistence.

ج - **التكافؤ** equivalence

ويشير إلى الاتفاق الداخلى للمقياس، فإذا افترضنا أن هناك باحثاً

---

(٩) Myers, op. cit., p. 156.

(١٠) Guido H. Stempel III, and Bruce H. Westley (eds.), Research Methods in Mass Communication, (New Jersey : Prentice - Hall Inc., 1989), pp. 42, 43.

(١١) Wimmer & Dominick, op. cit., pp. 60, 61.

وضع عشرة أسئلة لقياس الاتجاه نحو شيء ما (كجريدة مثلا). فالدرجات الكلية للأسئلة الخمسة الأولى، لابد أن تتعادل أو تتكافأ مع الدرجات الكلية للأسئلة الخمسة التالية، فإذا ما تم ذلك، كان معناه أن الجزئين من المقياس، يقيسان نفس المفهوم.

وقد وقع اختيارنا على الطريقة الثانية لقياس ثبات الاستخبار، وهى استقرار النتائج المقاسة على المبحوث الواحد من فترة زمنية إلى أخرى، وهنا يجب أن ننظر بعين الاعتبار إلى الملاحظة التى أبداها مصرى حنورة، وهو يقدم لاجراءات دراسته الشهيرة، إذ ذكر أن الثبات والصدق يؤثر كل منهما فى الآخر، فإذا كان الأمر الشائع هو أن الثبات يمكن أن يكون دالة الصدق، فإن الصدق يمكن أن يكون دالة هو الآخر على الثبات، «إن تواتر القول الصادق يمكن أن يعد دليلا على ثبات القائل، كما يمكن أن يعد دليلا على ثبات المنبه، ولو بصفة جزئية، خاصة إذا كان هناك تكامل فى الكلام من موقف إلى موقف»(١٢).

ونحن نسرد هذا الرأى لكى نؤكد أن كل ما نجريه من مقاييس ثبات الاستخبار، سوف يؤدى بالتالى إلى التأكيد على صدقه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن كل ما أجريناه من مقاييس الصدق، تشير ولو بصفة جزئية إلى الثبات، وهو ما سوف يتضح من عرض اجراءات قياس الثبات.

انطلقنا فى قياس ثبات الاستخبار من حساب معامل الاستقرار فى الاجابات، بين مرتين للتطبيق، كان يفصل بينهما أربعة وعشرون يوماً، واقتصرت على مفردات العينة المصغرة التى سبق أن أجرينا عليها الاختبار القبلى pre_test، ففى هذا الاختبار أدلى المبحوثون الخمسة بإجابات معينة على أسئلة الاستخبار، ثم أجابوا مرة أخرى على الأسئلة نفسها، ضمن وجودهم فى العينة الكلية للاستخبار، وتسمى هذه الطريقة فى قياس الثبات: «الاختبار وإعادة الاختبار» (test re_test).

---

(١٢) مصرى حنورة، مرجع سابق، ص١٣٥.

وكنا نستخرج معامل الاستقرار بالنسبة لكل مبحوث على حدة من عينة الاختبار القبلى، بمقارنة إجاباته على جميع الأسئلة بين مرتى التطبيق، سؤالا سؤالا، وتخيرنا من بين المعادلات الاحصائية العديدة لقياس الثبات، معادلة هولستى Holsti (١٩٦٩)، والتى تقول(١٣):

$$CR = \frac{2M}{N_1 + N_2}$$

حيث : CR تشير إلى معامل الثبات Correlation Coefficint.

و M تمثل عدد الاجابات التى اتفق عليها كل مبحوث فى مرتى التطبيق.

و N_1 هى اجمالى عدد الاجابات فى المرة الأولى للتطبيق.

و N_2 هى اجمالى عدد الاجابات فى المرة الثانية للتطبيق.

ولما كان مجموع أسئلة الاستخبار، يبلغ ١٤٩ - بما فى ذلك الأسئلة المكررة - فقد صغنا معادلة هولستى للثبات بالنسبة لكل مبحوث على حدة، وفقاً لعدد إجاباته الثابتة بين مرتى التطبيق، ثم استخرجنا المتوسط الحسابى بالطريقة الاحصائية المعروفة للعينة ككل، حتى نصل إلى معامل ثبات استمارة الاستخبار، والذى بلغ ٩٠.٧٪، وهى تعتبر نسبة ثبات عالية إلى حد كبير، لعل مردها الأساسى كما يقول ستمبل ووستلى Stemple & Westley (١٩٨٩)، هو غلبة الأسئلة المغلقة على الاستمارة، وتحديد الفئات بدقة، لا تسمح بالتداخل(١٤). فالسؤال المغلق يجعل الاجابات أكثر دقة وتحديداً، وبالتالى أكثر ثباتاً، كما أن التحديد الدقيق للفئات، يؤدى بالمبحوث إلى فهم السؤال وإجاباته البديلة بطريقة واحدة، وبالتالى لا تختلف إجاباته كثيراً بين مرتى التطبيق.

---

(١٣) R. Holsti, Content Analysis for the Social Sciences and Humanities, (Reading Mass : Addison Wesley, 1969), p. 140.

(١٤) Stemple & Westley, op. cit., p. 43.

ويوضح الجدول رقم (٥) طريقة الوصول إلى معامل هولستى لثبات الاستمارة لدى المفردات الخمس للعينة القبلية بين مرتى التطبيق، مع ملاحظة أن كل مبحوث قد أجاب على الأسئلة المنطبقة عليه بالفعل، وليس على كل أسئلة الاستخبار.

جدول رقم (٥)

معامل ثبات استمارة الاستخبار

الأسماء (أبجدياً)	الأسئلة المنطبقة على المبحوث	الأسئلة المجاب عليها فى المرة		الاجابات المتفق عليها فى المرتين	معامل الثبات
		الأولى N1	الثانية N2	M	CR
أحمد سامح	١٠٤	١٠٢	١٠٤	٩٨	٩٦,٠٪
أيمن حجازى	١١٠	١٠٨	١٠٥	٩٦	٩٠,١٪
شريف جلال	١٠٦	١٠٥	١٠٤	٩٦	٩١,٣٪
عواطف عمارة	١٠٨	١٠٨	١٠٨	١٠٤	٩٦,٢٪
محمود فايد	١١٢	١٠٨	١٠٦	٩٦	٨٠,٣٪

وصف العينة

ذكرنا فى الفصل الثانى أن دراستنا سوف تطبق على العينة الكلية لمخرجى الصحف المصرية اليومية والاسبوعية، أى أننا سوف نستعين بأسلوب الحصر الشامل لجمهور المخرجين المصريين كله، وأشرنا فى الفصل نفسه، إلى أن هذه العينة الكلية يبلغ عدد مفرداتها أربعين، فهل معنى ذلك أن جمهور المخرجين فى مصر أربعون؟.. لقد حان الوقت لتقديم توصيف شامل وكامل للعينة الكلية، وكيف تم الوصول إلى حجمها الحالى، مع أن العدد الفعلى للمخرجين المصريين يزيد عن ذلك بعض الشىء، وفى الحقيقة فإن العدد الفعلى لمخرجى مصر، من واقع فحص سجلات نقابة الصحفيين، وإدارات شئون العاملين بالمؤسسات الصحفية، هو اثنان وستون مخرجاً، اعتبرناهم فى واقع الأمر ثلاثة وخمسين، بعد أن اكتشفنا أن تسعة منهم يعملون فى حقل الاخراج خارج جمهورية مصر العربية، وبالتحديد فى بعض الدول العربية.

ومن هذا العدد (٥٣) تقلص المخرجون، حتى وصلوا إلى

أربعين، فى مراحل مختلفة من الإعداد لهذه الدراسة، وذلك على النحو التالى(*):

أ - عند جمع الاستمارات من المبحوثين الثلاثة والخمسين، تهرب أربعة منهم من تسليم استماراتهم، بالمماطلة تارة، وبإدعاء ضياعها تارة أخرى، فاستبعدناهم من العينة على الفور.

ب - عند مراجعة إجابات باقى المبحوثين (٤٩ مخرجاً)، تبين أن خمسة منهم قد أجابوا على أقل من ٧٥٪ من مجموع الأسئلة المطلوب منهم الاجابة عنها، أى التى تنطبق عليهم، وذلك على الرغم من التنويه إلى ذلك على الصفحة الأولى من الاستخبار، فاستبعدنا استماراتهم على الفور.

ج - عند تطبيق مقياس الصدق الذى تخيرناه (حساب التناقض الداخلى)، استبعدنا أربعة استمارات، تناقض أصحابها بنسبة تزيد عن ٢٥٪ من مجموع الأسئلة الثمانية المكررة.

وهكذا لم يبق من الجمهور النوعى الذى تجرى عليه الدراسة، سوى أربعون مخرجاً، هم الذين سلموا استماراتهم فى المواعيد المتفق عليها، أو بعدها بقليل، والذين أجابوا عن النسبة المطلوبة من الأسئلة، والذين لم تتناقض إجاباتهم عن الأسئلة المكررة أكثر من النسبة المقررة، ولذلك وصفنا هذه العينة بأنها (كلية)، فهى لم تحصر جمهور المخرجين حصراً شاملا - كما كنا نتمنى - كما أنها لم تكن مسحوبة من المجتمع الأصلى، بالطرق المنهجية المعروفة لسحب العينات.

وعلى الرغم من ذلك فقد كانت العينة الكلية ممثلة لجمهور المخرجين تمثيلا صادقاً وأميناً، أو لنقل إنها احتوت على الجمهور كله إلا قليلا، ومن ذلك مثلا:

* أنها مثلت تسع صحف من تلك المسماة بالقومية، وهى بالترتيب الأبجدى لأسمائها: الأخبار، أخبار الرياضة، أخبار اليوم، الأهرام،

(*) لم نحاول إيراد أسماء المخرجين المستبعدة استماراتهم، فليس من أهداف البحث إحراج أحد.

الأهرام ويكلى، التعاون، الجمهورية، السياسى، المساء.
* أنها عبرت عن جميع المؤسسات الصحفية، التى تصدر الجرائد، وهى: أخبار اليوم، الأهرام، دار التحرير، دار التعاون.
* أنها ضمت بين جنباتها كل الأعمار، وإن كانت بنسب غير متوازنة نوعاً ما، ولكنها تعبر عن المستويات العمرية فى الجمهور كله، فقد شملت العينة ثمانية مخرجين ممن فى الخمسين من العمر فأكثر، ومخرجاً واحداً عمره أكثر من أربعين وحتى تسعة وأربعين، وثلاثة وعشرين مخرجاً فى الثلاثينيات من العمر، وثمانية فى العشرينيات.
* أنها مثلت نوعى الجرائد: اليومية والاسبوعية، ذلك أن أساليب الممارسة الاخراجية، وكذلك طرق التفكير الابداعى تختلف، علاوة على اختلاف الطابع الاخراجى بين النوعين.
* أنها ضمت الجنسين (الرجال والسيدات)، وذلك على الرغم من أن الجنس (النوع) لم يكن من المتغيرات المهمة فى دراستنا، إذ يبلغ عدد السيدات العاملات فى اخراج الجرائد المصرية القومية - بغض النظر عن المجلات - ثلاث، ضمت عينتنا سيدتين منهن، لأن الثالثة كانت ضمن العاملات فى الخارج، وقت إجراء الدراسة.

وفيما يلى قائمة كاملة بأسماء المخرجين الأربعين، الذين شملتهم العينة، مشفوعة ببعض البيانات الخاصة بهم (جدول رقم٦)(*):

م	الاسم	العمر	الخبرة	الحالة الاجتماعية
	الأخبار			
١	أحمد البرادعى	٣٧	٧	متزوج
٢	أحمد شلبى	٣٦	١٠	أعزب
٣	اسماعيل على	٢٩	٦	متزوج
٤	سعيد اسماعيل	٥٧	٣٣	متزوج
٥	عبدالنبى عبدالبارى	٥٠	غير محدد	متزوج
٦	علاء عبدالوهاب	٣٣	١٠	متزوج
٧	على حسنين	٥٠	٢٦	متزوج

(*) لاحظ أننا رتبنا أسماء الصحف أبجديا، ثم رتبنا أسماء المخرجين فى كل صحيفة أبجديا أيضا، بصرف النظر عن عمر كل مخرج أو طول خبرته.

م	الاسم	العمر	الخبرة	الحالة الاجتماعية
٨	محيى عبدالغفار	٣٦	١٠	متزوج
	أخبار الرياضة			
٩	صفوت الربيعى	٣٨	غير محدد	متزوج
	أخبار اليوم			
١٠	أحمد سامح	٣٦	١٢	متزوج
١١	أحمد السعيد	٣٦	١٣	متزوج
١٢	خالد فرحات	٣٨	١٠	متزوج
١٣	عاطف مصطفى	٥٣	٢٣	متزوج
١٤	مجدى حجازى	٣٥	١٢	متزوج
	الأهرام			
١٥	سامى فريد	٥١	١٩	متزوج
١٦	عادل صبرى	٢٦	٣	أعزب
١٧	عطية أبوزيد	٣١	٦	أعزب
١٨	عمر عبدالعزيز	٢٤	٣	أعزب
١٩	فريد مجدى	٥٤	٣٠	متزوج
٢٠	محمد أحمد حسين	٣٠	٢	متزوج
٢١	محمد السيد	٣١	٣	متزوج
٢٢	محمود فايد	٥١	٣٠	متزوج
٢٣	نبيل السجينى	٢٦	٢	أعزب
٢٤	نبيل الطاروطى	٢٧	٠.٥	أعزب
٢٥	لم يذكر اسمه	-	-	غير محدد
	الأهرام ويكلى			
٢٦	أحمد عبدالمقصود	٢٤	شهر	أعزب
	التعاون			
٢٧	طلعت رزق	٥٣	٣١	متزوج
٢٨	عواطف عمارة	٣٩	١٤	متزوجة
	الجمهورية			
٢٩	أحمد بيومى	٢٧	١٠	متزوج
٣٠	أيمن حجازى	٢٥	١	أعزب

م	الاسم	العمر	الخبرة	الحالة الاجتماعية
٣١	جمال حمزة	٣٣	٢	متزوج
٣٢	عاطف حنفى	٣٥	١٣	متزوج
٣٣	على الشاذلى	٣٢	٨	متزوج
٣٤	نادر عبده	٣١	٦	أعزب
	السياسى			
٣٥	أحمد حمدى	٣٦	٩	متزوج
٣٦	شريف جلال	٢٩	٥	أعزب
٣٧	على الجندى	٤٣	١٤	أعزب
٣٨	محمد السخاوى	٣٤	٦	متزوج
	المساء			
٣٩	صابرين محمد	٢٨	٦	غير محدد
٤٠	علاء حجاج	٣١	٦	متزوج

المبحث الثانى : تحليل النتائج

كانت الاجراءات المنهجية للاستخبار، والتى عرضناها فى المبحث السابق، مجرد خطوة على طريق التعريف بهذه الأداة، وحدود استخدامها فى دراستنا، لتبقى عملية تحليل النتائج، التى أسفرت عنها إجابات المبحوثين الأربعين هى جوهر الاستخبار، كما أنه لم يكن ممكناً بطبيعة الحال أن نبدأ عملية التحليل هذه، دون أن نطمئن - ويطمئن معنا قارىء الدراسة - إلى صحة الاجراءات المنهجية المتبعة فى الاستخبار، وسلامتها.

ولا يقتصر الهدف من هذا المبحث على مجرد عرض النتائج الرقمية ونسبها المئوية ودلالاتها الاحصائية، لأن الحاسب الآلى ربما يكون أقدر منا على تقديم العرض على هذا النحو، أما دور الباحث المتخصص فيتخطى العرض إلى عملية أخرى أكثر أهمية، وهى التحليل الكيفى لهذه النتائج، واستخراج معانيها وكوامنها، وعلاقاتها بغيرها من العوامل، والعناصر والمتغيرات، الداخلة فى السياق الابداعى للاخراج الصحفى، والمتضمنة فى منهج الاستبطان الذاتى، والمدعومة فى الوقت نفسه بالملاحظة وتحليل الماكيتات والصفحات المطبوعة على السواء.

وقبل البدء فى إجراء عملية تحليل نتائج الاجابات عن أسئلة الاستخبار، يجدر بنا أن نشير فى عجالة إلى عدد من الملاحظات المبدئية والمهمة:

(١) لن يتم التحليل وفق الترتيب الذى وردت به الأسئلة فى الاستمارة، فقد تم توزيع الأسئلةالخاصة بكل نقطة على أجزاء الاستمارة، لأغراض منهجية سبق أن أوضحناها فى المبحث السابق، وبطريقة تسير بالأسئلة مع نفسية المبحوث وشخصيته، أما ترتيب النتائج المحللة فى هذا المبحث فيتماشى مع خطة الدراسة وأهدافها.

(٢) تشتمل التكرارات فى جداول تفريغ الاجابات على أحد نوعين:

أ - تكرارات المبحوثين : أى عدد المبحوثين الذين اختاروا كلا من الاجابات البديلة، باعتبار أن كل مبحوث على حدة قد اختار

إجابة واحدة لا أكثر.

ب - تكرارات الاجابات : أي عدد الاجابات التى تم الادلاء بها، على أساس أن كل مبحوث يختار فى بعض الأسئلة أكثر من إجابة بديلة.

(٣) وعلى الأساس السابق نفسه فإن المجموع الاجمالى فى الفئة الواقعة أقصى يسار كل جدول، سوف تكون لاجمالى المبحوثين فى بعض الأسئلة، ولاجمالى الاجابات فى أسئلة أخرى، وتحسب النسبة المنوية لكل تكرار، وفقاً للاجمالى، الذى ربما يختلف من سؤال إلى آخر، وفى ضوء عدد أفراد الفئة، الذين يوجه إليهم كل سؤال.

(٤) وكما يتضح من نص استمارة الاستخبار (أنظر الملحق) فإن بعض الأسئلة لا توجه إلى عموم المبحوثين، وإنما إلى عدد محدود منهم، وفقاً لاجابة كل مبحوث عن السؤال السابق أو الأسئلة السابقة، وبالتالى فإن إجمالى المبحوثين أو إجمالى الاجابات، سوف يختلف فى بعض الأسئلة عن غيرها.

(٥) أما بالنسبة لفئة (أخرى) التى وردت فى معظم أسئلة الاستخبار، فلم تتم إضافتها فى عمود مستقل بكل جدول، إلا فى حالة تسجيل إجابات أخرى بالفعل، أما فى حالة غيابها، فقد ألغيت من الجدول.

(٦) وقد تم التعامل مع الاجابات فى فئة (أخرى) بطريقتين مختلفتين:

أ - فى حالة اجتماع عدد من هذه الاجابات على معنى واحد، فإن هذه الفئة تدخل فى حساب القياس الترتيبى.

ب - أما فى حالة تشتت الاجابات الأخرى بين معان متعددة، فقد كنا نحصيها، ولكن دون إدخالها فى القياس الترتيبى.

(٧) راعينا عند كتابة عناوين الفنات فى رؤوس أعمدة كل جدول، أن تكون اختصاراً أميناً غير مخل لجوهر الاجابة، ولم نفضل إعطاء رقم كودى لكل عنوان، على أساس أننا اتبعنا فى تفريغ الاجابات الطريقة اليدوية، دون استخدام الحاسب الآلى.

(٨) حاولنا عند استخراج النسب المئوية للتكرارات في كل فئة، أن نقرب النسبة إلى أقرب رقم عشري، وأحياناً مئوي، بحيث يكون إجمالي النسب المئوية لجميع الفئات - بما فيها فئة (أخرى) - يساوي مائة في المائة.

(٩) بالنسبة للاجابات غير المسجلة في جميع الاستمارات، فقد حرصنا على عدم إغفالها من الجداول، لأن وجودها مع غياب التكرارات عنها، له معنى ودلالة، يتم توضيحها في أثناء التحليل باذن الله، وكانت النسبة المئوية لهذه الاجابات صفر٪، ولكننا لم ندخلها في القياس الترتيبي على الاطلاق.

(١٠) وقد حرصنا على عرض الاجابات (الأخرى) ذات التشتت العالي، بالنص أي كما كتبها كل مبحوث في الاستمارة، مع التدخل من الباحث بجملة اعتراضية أحياناً، لتوضيح المقصود بكلمة معينة مثلاً، كما حرصنا على نسبة كل إجابة منها إلى صاحبها باسمه صريحاً، وباسم الصحيفة التي يعمل بها.

وأخيراً فقد تم تحليل نتائج الاستخبار كمياً وكيفياً، عبر اثنتين وعشرين نقطة، تغطي كل منها أحد المجالات الفرعية في دراستنا، أو أحد عناصر السياق الابداعي في الاخراج الصحفي، وهذه النقاط هي:

(١) الاحساس بمدى أهمية تعلم الاخراج الصحفي في تطوير الممارسة الابداعية: الأسئلة من ١١ إلى ١٥.

(٢) الايمان بقيمة الاستعداد الفطري في ممارسة الابداع: الأسئلة من ١٦ إلى ٢١، والسؤال رقم ١١٦.

(٣) مدى الاستفادة من المصادر الثقافية الاخراجية في تطوير النشاط الابداعي: الأسئلة من ٢٢ إلى ٣٠، ثم من ٣٣ إلى ٣٥.

(٤) أهمية الخبرة العملية في تنمية الابداع: الأسئلة من ٣٦ إلى ٤٠، ثم من ١ إلى ١٠.

(٥) التخطيط للعمل الابداعي والاعداد له فكرياً ومزاجياً: الأسئلة من ٤١ إلى ٤٤.

(٦) المواقف والظروف المنشطة لعملية الابداع: الأسئلة من ٥٩ إلى ٦٢.

(٧) جو التفكير الابداعى فى إخراج الصفحة: السؤال ٥٠، ثم السؤالان ١١٤ و١١٥.

(٨) صلة المحاكاة بالنشاط الابداعى: الأسئلة من ٥١ إلى ٥٤.

(٩) الصفحات المفضلة وغير المفضلة: الأسئلة من ٥٥ إلى ٥٨.

(١٠) أهمية الاسكتش فى العملية الاخراجية، الأسئلة من ٦٣ إلى ٧٠.

(١١) علاقة الاخراج بالقارىء: الأسئلة من ٧١ إلى ٧٥.

(١٢) المشكلات الاخراجية للصحف المصرية كما يراها المخرجون: الأسئلة من ٧٩ إلى ٩٢.

(١٣) علاقة حجم العمل بالقدرة الابداعية (الطلاقة): الأسئلة من ٩٣ إلى ٩٨.

(١٤) الراحة والتعب وتأثيرهما على الممارسة الابداعية: الأسئلة من ٩٩ إلى ١٠١.

(١٥) الاضافات الأصيلة فى الابداع الاخراجى: الأسئلة من ١٠٨ إلى ١١٠.

(١٦) درجة المرونة فى العملية الاخراجية: الأسئلة من ١٠٣ إلى ١٠٦.

(١٧) فقدان الشهرة للمخرج الصحفى وتأثيراته: الأسئلة من ١١١ إلى ١١٣.

(١٨) الحوافز النفسية للابداع الاخراجى: الأسئلة من ١٢٩ إلى ١٣٤.

(١٩) عوائق السياق الابداعى: الأسئلة من ١١٧ إلى ١٢٠.

(٢٠) دور التقويم فى تنمية النشاط الابداعى: الأسئلة من ٤٥ إلى ٤٩، ومن ١٢١ إلى ١٢٨، ثم السؤالان ١٤٨ و١٤٩.

(٢١) الاعتزاز بالاعمال الابداعية الأصيلة فى الاخراج: الأسئلة من ١٣٥ إلى ١٤٠.

(٢٢) الحماس للعمل الاخراجى: الأسئلة من ١٤١ إلى ١٤٧، ثم السؤال ١٠٧.

وهكذا تشمل هذه النقاط جميع أسئلة استمارة الاستخبار، فيما عدا ستة أسئلة، لم يرد ذكرها فى هذا التحليل، على أساس أنها أسئلة

مكررة في أسئلة أخرى، للدواعي المنهجية، التي سبق أن أشرنا إليها في المبحث السابق، وهذه الأسئلة هي: ٣١، ٣٢، ٧١، ٩٧، ٧٨، ١٣٥.

أولا : الإحساس بمدى أهمية تعلم الاخراج الصحفي في تطوير الممارسة الابداعية(١)

س١١ : في أي كلية - أو معهد - تخرجت؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبي
قسم الصحافة القديم	٦	١٥	(٢)
كلية الاعلام	٢٠	٥٠	(١)
قسم الاعلام بالأزهر	٢	٥	(٥)
قسم الصحافة بسوهاج	١	٢,٥	(٦)
قسم الاعلام بالزقازيق	١	٢,٥	(٧)
كلية الفنون الجميلة	٥	١٢,٥	(٣)
كليات أخرى	٥	١٢,٥	(٤)
معهد متوسط	-	صفر	-
اجمالي المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ومعنى ذلك أن غالبية مخرجي الصحف المصرية (٢٥ مخرجاً)(*) قد تلقوا دراسات اخراجية موسعة، تدعمت بالتدريب العملي الجاد في صحيفة «صوت الجامعة» بالنسبة لخريجي كلية الاعلام، بالاضافة إلى التدريب المكثف بدور الصحف بالنسبة لخريجي قسم الصحافة القديم (آداب القاهرة)، مما يوفر لنسبة تزيد على ٦٠٪ من اجمالي المبحوثين حداً أدنى من التعلم الاخراجي بكلياتهم، يليهم في ذلك ١٠٪ من خريجي أقسام الصحافة أو الاعلام بالكليات الأخرى، والذين تلقوا دروساً نظرية في الاخراج، دون تدريب عملي، ثم ٢٥٪ لم يدرسوا الاخراج على الاطلاق بكلياتهم، سواء كانوا خريجي الفنون الجميلة أو الحقوق أو الآداب أو الزراعة ... ألخ.

---

(١) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من ١١ إلى ١٥.

(*) كان المفروض أن يكون عدد خريجي قسم الصحافة القديم وكلية الاعلام ٢٦ مخرجاً، ولكننا سجلناه ٢٥ فقط، على أساس أن واحداً من خريجي الاعلام ذكر أنه لم يدرس الاخراج الصحفي في الكلية، لأنه خريج قسم الاذاعة.

ونتوقف لحظة عند خريجى الفنون الجميلة بالذات، فهم رغم عدم دراستهم للاخراج، فإن طبيعة مقررات الكلية قد أعطتهم الخلفية الفنية والجمالية، اللازمة للعمل الاخراجى، مما يسر لهم الانخراط فى سكرتارية التحرير بسهولة نسبية، وهذا هو الاتجاه الذى بدأ يسود بعض الصحف المصرية منذ السبعينيات، إلى الاستعانة ببعض خريجى الفنون الجميلة، وإذا كانت بعض الصحف قد قبلتهم للعمل باخراجها على مضض، فإن صحفاً أخرى قد خططت للاستفادة بهم، ومن ذلك مثلا ما يذكره على حسنين رئيس قسم الاخراج بصحيفة «الأخبار»، من أن الأستاذ موسى صبرى رئيس مجلس الادارة فى وقت ما، طلب تطعيم القسم بهؤلاء الخريجين، لإضفاء اللمسة الجمالية على إخراج الصحيفة - على حد قوله - وذلك منذ أن تحولت إلى الطبع بالأوفست فى منتصف الثمانينيات(٢).

كما توقف أيضاً س١٢ عند خريجى الفنون الجميلة أنفسهم، لسؤالهم عن مدى استفادتهم من دراستهم للفنون، فى عملهم بالاخراج، وقد أجمع الخريجون الخمسة إجماعاً مطلقاً، على أنهم استفادوا بالفعل من الدراسات الفنية، التى تلقوها بكليتهم، وإن تراوحت بين استفادة كبيرة وأخرى متوسطة.

س١٢ : هل أفادتك دراستك للفنون فى عملك بالاخراج؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم أفادتنى كثيراً	٤	٨٠	(١)
أفادتنى إلى حد ما	١	٢٠	(٢)
لم تفدنى مطلقاً	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٥	١٠٠	

(٢) على حسنين، مقابلة شخصية بمكتبه، ١٩٩١/٧/١٩.

س١٣ : هل تعتقد أن مستواك فى الاخراج أفضل من خريجى الصحافة أو الاعلام؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أفضل منهم جميعاً	٢	٢٠	(٣)
أفضل من بعضهم	٥	٥٠	(١)
مستوانا واحد	٣	٣٠	(٢)
هم أفضل منى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	١٠	١٠٠	

ولقد وجهنا السؤال السابق إلى الذين لم يدرسوا الاخراج مطلقاً، بما فيهم خريجو الفنون الجميلة، وكما نرى فإن ٧٠٪ من هؤلاء يرون أن مستواهم الاخراجى أفضل من خريجى الصحافة أو الاعلام (بشكل مطلق أو نسبى)، مما يشير فى رأينا بشكل غير مباشر، إلى ضعف إيمان هؤلاء العشرة بأهمية التعلم فى تدعيم الممارسة الابداعية وتطويرها، وهم بذلك يولون الأهمية الأكبر إلى الخبرة، وهو ما سيتضح فيما بعد فى إجابة المبحوثين العشرة أنفسهم عن س١٥.

س١٥ : هل تعتقد أن خبرتك الحالية فى الاخراج قد عوضتك عن عدم تخصصك الدراسى فى الصحافة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم عوضتنى	٧	٧٠	(١)
لم تعوضنى حتى الآن	٣	٣٠	(٢)
لا يمكن أن تعوضنى	-	صفر	-
ليس لى رأى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	١٠	١٠٠	

ونلاحظ نوعاً من الاتساق بين الاجابات على السؤالين السابقين، مما يؤكد أنه من وجهة نظر أغلب المبحوثين (٧٠٪) الذين لم يدرسوا الاخراج، فإن الخبرة العملية دون الدراسة النظرية، هى العامل الأهم فى تطوير الممارسة الابداعية، وقد اتضح من فحص الاجابات عن س١٥ بدقة، أن ٥٠٪ من الـ ٧٠٪ هم جميع خريجى الفنون الجميلة من بين المخرجين المصريين، والمنطقى بطبيعة الحال

أن دراستهم للفنون - التى أفادتهم كما قالوا فى س١٢ - إلى جانب الخبرة فى العمل الاخراجى، هما العاملان اللذان أديا إلى بناء رأيهم بأنهم أفضل من خريجى الصحافة أو الاعلام، وهذا من وجهة نظرهم بالطبع.

س١٤ : لماذا عملت فى حقل الاخراج الصحفى، وأنت لم تدرس الصحافة ؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية(*)	القياس الترتيبى
العمل لا يرتبط بالدراسة	٤	٢٦,٧	(٢)
لم أجد عملا مناسباً	-	صفر	-
مرتب الصحف أفضل	-	صفر	-
صديق اقترح على	٢	١٣,٣	(٣)
لأننى أحب الصحافة	٩	٦٠	(١)
اجمالى الاجابات	١٥	١٠٠	

وفى السؤال نفسه أضاف مبحوثان سببين آخرين لاشتغالهما فى الاخراج، رغم عدم دراستهما للصحافة، فذكر أحمد البرادعى (الأخبار) أنه يستطيع إضافة شىء فى الاخراج (لاحظ أن المبحوث المذكور خريج فنون جميلة)، كما ذكر على الشاذلى (الجمهورية) أن السبب هو توفر الميول الفنية فيه - على حد قوله - (لاحظ أن الأخير خريج قسم اللغات الشرقية بإحدى كليات الآداب).

نحن إذن أمام ١٧ إجابة، أدلى بها المبحوثون العشرة، أى أن كل مبحوث كان لديه أكثر من سبب لاشتغاله فى حقل الاخراج، رغم عدم دراسته له، والملاحظ أن حب الصحافة كان القاسم المشترك بين الأسباب التى أبداها المبحوثون، إذ أجمع على هذا السبب ٩ مبحوثين من إجمالى العشرة، كما سجلت أربع إجابات رأى أصحابها أن العمل الصحفى عموماً لا يرتبط بالدراسة، ولا نستطيع أن نغفل دور الصدفة والعلاقات الشخصية فى التقدم للعمل بالاخراج، إذ أشار

(*) استخرجنا النسب المئوية هنا من اجمالى الاجابات (١٥) وليس من اجمالى المبحوثين (١٠)، على أساس أن كل مبحوث قد ذكر فى إجابته أكثر من سبب.

مبحوثان إلى أن صديقاً لكل منهما هو الذى اقترح عليه هذا النمط من العمل.

كما نلاحظ أيضاً أن أحداً من المبحوثين العشرة لم يختر سبب «عدم وجود عمل مناسب فى مجال التخصص الأصلى»، وهو ما يشير إلى أن هؤلاء المبحوثين - إذا صدقوا - كانوا يستطيعون العمل فى مجالات تخصصهم الدراسى، لكنهم فضلوا الصحافة، وهو ما يتسق مع إجماعهم على حب الصحافة. أما غياب سبب «مرتبات المؤسسات الصحفية أفضل من غيرها»، فإنه يشير إلى عدم اهتمام المبحوثين العشرة بالجانب المادى من العمل، برغم أن مرتبات المؤسسات الصحفية هى بالفعل أفضل من غيرها، وفى رأينا فإن غياب هذا السبب يتناقض مع النتائج التى يمكن استخلاصها من بعض الأسئلة التى سيرد ذكرها فيما بعد، وربما يتسنى لنا عندئذ تفسير ذلك التناقض.

ثانياً : الايمان بقيمة الاستعداد الفطرى فى ممارسة الابداع(٣)

لم تكن أهمية الاستعداد فى الممارسة الابداعية للاخراج، بعيدة عن أذهان مفردات عينة الاستخبار، بل أولاها المخرجون اهتماماً كبيراً، فى إجاباتهم عن الأسئلة الخاصة بهذا العامل، سواء فى أهميته بالنسبة للابداع، أو فى العوامل المكونة له والمؤثرة فيه.

(٣) يشمل هذا الجزء إجابات البحوثين عن الأسئلة من السادس عشر إلى الحادى والعشرين، ثم السؤال السادس عشر بعد المائة.

س١٦ : هل تعتقد أن الاخراج الصحفى يحتاج استعداداً خاصاً لدى المخرج قبل دراسته للاخراج وممارسته له؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الاخراج استعداد أساساً	٣٠	٧٥	(١)
الدراسة النظرية هى الأساس	-	صفر	-
الخبرة العملية هى الأساس	٤	١٠	(٣)
الدراسة والخبرة أهم كثيراً من الاستعداد	٦	١٥	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

والملاحظ من الجدول السابق أن هناك شبه اجماع بين المبحوثين على أهمية الاستعداد الفطرى فى ممارسة الابداع، كما تشير نتائج الجدول نفسه إلى غلبة الرأى بأهمية الدراسة والخبرة (معاً) أكثر من الاستعداد، أما الرأى بأهمية الخبرة وحدها فكان فى مؤخرة الاجابات، نلاحظ من جهة أخرى أن أحداً من المبحوثين لم يذكر أى أهمية للدراسة النظرية وحدها، كعامل أساسى من عوامل الممارسة الابداعية.

س١٧ : بماذا تسمى هذا الاستعداد الخاص؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
موهبة	١٨	٢٥,٧	(٣)
إحساس	٢٠	٢٨,٦	(١)
ذوق	٢٠	٢٨,٦	(٢)
فن	١٢	١٧,١	(٤)
اجمالى الاجابات	٧٠	١٠٠	

ثم كان لمبحوث واحد تسمية أخرى للاستعداد، غير تلك المدونة فى الاستمارة، فقد أسماه: «قابلية للعمل الفنى» (اسماعيل على - الأخبار)، والغريب أن أحداً من مفردات العينة لم يستخدم كلمة «ابداع» أو «ابتكار» فى وصف الاستعداد الفطرى، وليست هذه الكلمة أو تلك وصفاً دقيقاً للاستعداد، ولكن هذا الأخير بلاشك هو من

شروط العمل الابداعى فى الفنون بصفة خاصة.

س١٨ : هل تستطيع الأسرة تنمية الاستعداد الفنى الخاص لدى الطفل؟

	تكرار المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم	٣٧	٩٢,٥	(١)
لا	٢	٥	(٢)
لست أدرى	١	٢,٥	(٣)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س١٩ : ما هو دور المدرسة فى رأيك فى تنمية هذا الاستعداد؟

	تكرار المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
لها دور كبير	١٨	٤٥	(١)
دورها متواضع	١	٢,٥	(٤)
ليس لها دور	٣	٧,٥	(٣)
المسألة تتوقف على استعداد التلميذ	١٨	٤٥	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س٢٠ : هل لوسائل الاعلام المختلفة دور فى تنمية الاستعداد الفنى؟

	تكرار المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم	١٥	٣٧,٥	(١)
دور متواضع	٦	١٥	(٣)
هذا يتوقف على الوسيلة	١٣	٣٢,٥	(٢)
ليس للوسائل أى دور	٦	١٥	(٤)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

وبعيداً عن تكرار أى من بيانات الجداول الثلاثة السابقة، فالواضح منها رأى مفردات عينة الاستخبار فى أهمية العوامل الثلاثة المؤثرة فى تنمية الاستعداد الفنى لممارسة الاخراج، لكن الملاحظ عند مزج هذه البيانات مجتمعة، أن أكثر العوامل المتفق على عظم تأثيرها هى الأسرة (٩٢،٥٪)، ثم المدرسة (٤٥٪)، فوسائل الاعلام (٣٧،٥٪)، وهو وضع طبيعى فى رأينا، أن تتدرج أدوار المؤسسات

الاجتماعية المختلفة وتأثيراتها فى الفرد، وفقاً لمدى قربها منه، منذ نعومة أظفاره.

ومما يؤكد ذلك فى دراستنا بالذات، التباين الكبير بين الايمان بدور الأسرة فى تنمية الاستعداد من عدمه (٩٢،٥٪ مقابل ٥٪)، فى حين أن هذا التباين يقل بالنسبة للمدرسة (٤٥٪ مقابل ١٠٪)، ثم يصل إلى أدنى درجاته بالنسبة لوسائل الاعلام (٣٧،٥٪ مقابل ٣٠٪).

ونلاحظ أن كل نسبتين منويتين، تعبران عن الايمان بدور كل عامل من عدمه، تقل عن ١٠٠٪، والسبب فى ذلك أنه فى حالة سؤال المبحوثين عن دور الأسرة، أجاب مبحوث واحد (٢،٥٪) بأنه لا يدرى، وفى حالة المدرسة قال ١٨ مبحوثاً (٤٥٪) إن دور هذا العامل يتوقف على استعداد التلميذ نفسه، أما بالنسبة لوسائل الاعلام فقد أجاب ١٣ مبحوثاً (٣٢،٥٪) بأن دور هذه الوسائل يتوقف على نوعية الوسيلة.

س٢١ : هل توافق على أن ظروف الحياة وماديتها تمنعان الاستعداد الفنى من النمو؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أوافق تماماً	١٢	٣٠	(٢)
أوافق إلى حد ما	٢٠	٥٠	(١)
اعترض إلى حد ما	٣	٧،٥	(٣)
اعترض تماماً	٣	٧،٥	(٤)
ليس لى رأى	٢	٥	(٥)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ورغم ما قد يوحى به الجدول السابق من تناقض، مع نتائج الجداول الثلاثة السابقة عليه (س١٨، س١٩، س٢٠)، على أساس أن أغلب المبحوثين أكدوا دور بعض العوامل - كالأسرة مثلا - ثم أكدوا أن ظروف الحياة وماديتها تمنعان الاستعداد الفنى من النمو (س٢١)، ففى رأينا أنه تناقض ظاهرى بحت، فكلما كان الأبوان فى الأسرة والمدرسون فى المدرسة مشغولين جميعاً بقوت يومهم فى ظروف اقتصادية صعبة، فإن ذلك يؤدى غالباً إلى عدم الارتباط بينهم وبين صغارهم، وفى هذه الحالة فإنه يصعب أن يوجهوا عنايتهم إلى

تنمية الاستعداد الفنى لدى هؤلاء الصغار.

وأغلب الظن أن المبحوثين قد أجابوا عن الأسئلة الثلاثة المذكورة، بمنطق نظرى محض، فالمفترض فعلا أن تلعب الأسرة والمدرسة ووسائل الاعلام دوراً يعتد به فى تنمية الاستعداد الفنى، فلما انتقل المبحوثون إلى س٢١، فهم فى الحقيقة قد انتقلوا من المنطق النظرى إلى الواقع الفعلى، وهما متباينان عادة فى كثير من المجتمعات.

س١١٦ : هل تعتقد أن المستوى الاخراجى لكل مخرج يرتبط بذوقه فى الحياة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم الاخراج ذوق	٣٠	٧٥	(١)
لا علاقة بين الاخراج والذوق	-	صفر	(٣)
لا أدرى بالضبط	١٠	٢٥	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ونلاحظ هنا الارتباط الواضح بين هذه النتيجة، المتمثلة فى علاقة الاخراج بذوق المخرج فى حياته الخاصة، وبين تسمية ٥٠٪ من المبحوثين للاستعداد الفنى للاخراج على أنه «ذوق» (س١٧). واللافت للنظر أن أحداً من المبحوثين لم ينكر العلاقة بين الاخراج وذوق المخرج.

ثالثا : مدى الاستفادة من المصادر الثقافية الاخراجية، فى تطوير النشاط الابداعى(٤)

شملت المصادر الثقافية الاخراجية، التى سألنا المبحوثين حولها ثلاثة: الكتب والصحف والمعارض الفنية. والتى من المفترض أن تعطى المخرج ثقافة اخراجية، نظرية كانت أو عملية، تعينه على ممارسة الابداع، هذا إذا كان لديه الاستعداد الفنى لهذه الممارسة.

---

(٤) يشمل هذا الجزء إجابات المبحوثين عن الأسئلة من الثانى والعشرين إلى الثلاثين، ومن الثالث والثلاثين إلى الخامس والثلاثين.

س٢٢ : هل قرأت كتباً فى الاخراج الصحفى بعد تخرجك فى الجامعة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المنوية	القياس الترتيبى
نعم	٢٧	٦٧,٥	(١)
لا	١٣	٣٢,٥	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س٢٣ : كم عدد الكتب التى قرأتها؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المنوية	القياس الترتيبى
كتاب واحد	٣	١١,٢	(٤)
من ٢-٥	١٦	٥٩,٢	(١)
من ٥-٧	٤	١٤,٨	(٢)
أكثر من ٧	٤	١٤,٨	(٣)
اجمالى المبحوثين	٢٧	١٠٠	

س٢٤ : من هم المؤلفون العرب أو الأجانب الذين قرأت كتباً لهم فى الاخراج؟

	تكرارات الاجابات	النسب المنوية	القياس الترتيبى
محمد سيد	٤	٥,٢	(٦)
نوال عمر	٣	٣,٩	(٨)
هيرمان برانت	٢	٢,٦	(٩)
ابراهيم امام	١٤	١٨,٢	(٣)
خليل صابات	١٦	٢٠,٨	(٢)
آرثر ميللر	-	صفر	-
جيهان رشتى	٧	٩,١	(٤)
عواطف عبدالرحمن	٥	٦,٥	(٥)
أحمد الصاوى	١٩	٢٤,٧	(١)
اجلال خليفة	٤	٥,٢	(٧)
إدموند أرنولد	١	١,٢	(١١)
جون ديوى	٢	٢,٦	(١٠)
هارولد إيفانز	-	صفر	-
اجمالى الاجابات	٧٧	١٠٠	

وفى الاجابة عن السؤال الأخير (س٢٤)، فقد أضاف بعض المبحوثين أسماء أخرى لبعض المؤلفين، لم يرد ذكرها فى الاجابات البديلة بالاستمارة، كان من بينهم صاحب هذه الدراسة (أشرف صالح-

٨ إجابات)، ومؤلف بريطانى شهير راحل هو (الن هات Allen Hutt - إجابة واحدة)، ليصل إجمالى الاجابات عن هذا السؤال ٨٦ إجابة.

وإذا أردنا التعليق على الجداول الثلاثة السابقة، فإنه يمكن القول إن عدد من قرأوا كتباً فى الاخراج الصحفى قليل فى رأينا، لا يتناسب والرغبة المفترضة لديهم، فى تطوير ممارساتهم الابداعية وتدعيمها، إذ لم تتجاوز نسبة القارئين ٦٧.٥٪ من اجمالى العينة، ومن هؤلاء القارئين فإن نسبة كبيرة نسبياً، يقرأون عدداً محدوداً من الكتب، لم يتجاوز الخمس، بالقياس إلى العدد الكبير منها فى المكتبات العامة والخاصة، وباللغتين العربية والانجليزية.

وعندما نصل إلى الجدول الثالث (س٢٤) يتبين لنا أن النسب المئوية السابقة مبالغ فيها كثيراً، إذ من بين المؤلفين الثلاثة عشر، الذين طرحنا أسماءهم فى الاستمارة، فقد دسسنا أسماء سبعة مؤلفين لم يكتبوا فى الاخراج الصحفى مطلقاً، بل لم يكتب اثنان منهما فى الصحافة عموماً، وقد بلغ عدد الاجابات التى وردت فيها أسماء ست من هؤلاء السبعة ٢٥ إجابة، بنسبة تقترب من ثلث إجمالى الاجابات (٣٢.٤٪)، وهى نسبة ليست يسيرة.

س٢٥ : من أين حصلت على هذه الكتب؟

	تكرار الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
شراء	١٤	٤٢,٤	(١)
استعارة من مكتبات	٧	٢١,٢	(٣)
قراءة فى مكتبة الجريدة	٢	٦	(٤)
إعارة من صديق	١٠	٣٠,٤	(٢)
اجمالى الاجابات	٣٣	١٠٠	

ثم أضاف أحد المبحوثين (نبيل السجينى - الأهرام) مصدراً آخر للكتب، هو الدراسة الجامعية، التى طالع من خلالها بعض كتب الاخراج الصحفى، مع أن الأسئلة ابتداء من س٢٢ تستفسر من المبحوثين عن قراءاتهم كتب فى الاخراج بعد التخرج فى الجامعة، وعلى أية حال فإن الاجابة الأخيرة تشير إلى ارتباط عملية القراءة

بالدراسة، على الأقل لدى المبحوث الوحيد الذى اعترف بوجود هذه العلاقة لديه.

والغريب فى أمر الاجابة عن س٢٥، أن يأتى شراء الكتب على رأس قائمة مصادر الحصول عليها، ويعود سر الغرابة إلى أن عدداً كبيراً من المبحوثين قد شكا فى مواضع مختلفة من الاستخبار - فيما بعد - من ضيق الحالة المالية، باعتباره أحد عوائق الابداع الاخراجى، والمعروف أن أسعار الكتب - ولا سيما الأجنبية - قد ارتفعت فى السنوات الأخيرة ارتفاعاً ملحوظاً.

كما أثار أسفنا أن أحداً من المبحوثين القارنين، لم يشر إلى مكتبة المجلس الأعلى للصحافة، كأحد مصادر الحصول على الكتب، فى فئة (أخرى) من السؤال نفسه، ولا معنى لذلك إلا أحد أمرين، كلاهما مر، فإما أن مخرجينا لا يدرون بوجود هذه المكتبة، أو أنهم يدرون بأمرها، ولكنهم لا يتعاملون معها!.

س٢٦ : هل تحس أن بعض هذه الكتب قد أفادك أو أعانك فى عملك بالاخراج؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أفادنى بعضها إفادة عظيمة	٩	٣٣,٣	(٢)
أفادنى بعضها إلى حد ما	١٤	٥١,٩	(١)
لم تفدنى مطلقاً	-	صفر	-
أفادتنى ولكن لم تساعدنى	٤	١٤,٨	(٣)
اجمالى المبحوثين	٢٧	١٠٠	

وعلى الرغم من أن الجدول السابق يوحى ظاهرياً بنتيجة إيجابية، إذ قال أغلب المبحوثين القارنين للكتب أنها أفادتهم فى عملهم بالاخراج - بدرجات متفاوتة - فإننا مع الأسف لا نستطيع الاطمئنان إلى هذه النتيجة، بعد أن تكشف لنا عدم صدق بعضهم، فيما يتصل بعملية القراءة ذاتها (س٢٤).

أما بالنسبة للاجابة الأخيرة عن س٢٦، والتى بلغت نسبتها

١٤،٨٪، فلم نستطع فى الحقيقة فهمها، وبصفة عامة فإن كثيراً من الكتب تقدم فائدة لقرائها، دون مساعدتهم فى أعمالهم، وهذا أمر مفهوم، إلا أن كتب الاخراج الصحفى بالذات، ولا سيما تلك التى أوردنا أسماء أشهر مؤلفيها (س٢٤)، يمكن أن تساعد المخرج فى عمله، بتقديم بعض الأفكار أو الأساليب الاخراجية، والتى يمكن الاستفادة بها على المستوى العملى، وأغلب الظن أن المبحوثين الذين اختاروا هذه الاجابة - وغيرهم أيضاً - يظنون على غير حق أن استفادتهم من الأساليب الاخراجية لغيرهم أمر مكروه، وهو ما تأكدنا بالفعل أنه يدور فى خلد كثير من المبحوثين، كما سنرى من الأسئلة القادمة بإذن الله، إذ كانت المحاكاة أحد المحاور الرئيسية، التى تركز عليها استخبارنا.

س٢٧ : لماذا لم تقرأ كتباً فى الاخراج منذ تخرجك فى الجامعة؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
لم أحس بالحاجة إليها	-	صفر	-
لم أجد الوقت الكافى	٨	٤٧	(١)
لا أستطيع شراءها	٧	٤١،٢	(٢)
لشعورى أنها لن تفيدنى	٢	١١،٨	(٣)
اجمالى الاجابات	١٧	١٠٠	

وقد أضاف بعض المبحوثين أسباباً أخرى، أهمها: «قلة عدد كتب الاخراج الصادرة باللغة العربية» (أحمد السعيد - أخبار اليوم)، وسبب آخر يقول صاحبه: «إن القائمين على الصحف يفرضون نوعاً معيناً من الاخراج، وهذا يسبب احباطاً للمخرج، ويجعله يرى أنه لا فائدة من الاطلاع» (أحمد بيومى - الجمهورية).

وإذا ما أردنا التعليق على إجابات هذا السؤال، يمكننا القول إن تنازع الاجابتين الأولى والثانية فى القياس الترتيبى، على اهتمام أكبر عدد من المبحوثين غير القارئين، يدل على وجود نوع من التناقض، ولا سيما بالنسبة لهؤلاء الذين اختاروا هاتين الاجابتين معاً.

ويبلغ عددهم أربعة مبحوثين، فإن عدم وجود الوقت الكافى للقراءة، يشير إلى الظاهرة المنتشرة بين مخرجينا، وهى العمل الاضافى فى عدة صحف فى وقت واحد، سعياً وراء زيادة دخولهم (أنظر س١ إلى س١٠)، الأمر الذى يتناقض حتماً مع عدم قدرة المخرج على شراء الكتب، حتى ولو كانت باهظة الثمن.

ولذلك فنحن لا نعتقد بإمكان اجتماع السببين، على الأقل بالنسبة لهؤلاء الأربعة، ومع أننا لا نستطيع الجزم بصحة أحدهما، فإننا نميل إلى السبب الأول (عدم وجود وقت للقراءة)، خاصة وقد وجدنا أن ثلاثة مبحوثين من الأربعة المذكورين، يعملون بالفعل فى صحف أخرى غير صحيفتهم الأصلية.

أما بالنسبة للأسباب (الأخرى) فنحن نرى بأن قلة عدد كتب الاخراج الصادرة باللغة العربية - وهى قليلة فعلا - ليست داعياً إلى عدم القراءة، بل إن هذه القلة كانت تستوجب أن يقرأها كل المخرجين، لسهولة استيعابها من جهة، ورخص أسعارها من جهة أخرى، وسهولة ايجاد الوقت الكافى لقراءتها من جهة ثالثة.

وعن السبب الثانى من الأسباب (الأخرى)، وهو إحباط المخرج وإحساسه بعدم وجود فائدة من الاطلاع، فربما تسنح فرصة أفضل للتعليق على هذه الاجابة، فى موضع آخر من هذا المبحث بإذن الله.

س٢٨ : هل تطالع صحفاً مصرية أو عربية أو أجنبية؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المنوية	القياس الترتيبى
نعم	٣٩	٩٧,٥	(١)
لا	١	٢,٥	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س٢٩ : أي هذه الصحف يعجبك إخراجها أكثر؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبي
الشرق الأوسط	١٥	٨,١	(٥)
الأخبار	٢٢	١١,٨	(٤)
الدستور	-	صفر	-
الأهالي	٦	٣,٢	(١٢)
الخليج	-	صفر	-
أخبار اليوم	٣١	١٦,٦	(١)
لوفيجارو	-	صفر	-
البعث	-	صفر	-
الأهرام	٢٣	١٢,٣	(٢)
عكاظ	١٢	٦,٤	(٦)
ذي تايمز	٧	٣,٧	(٩)
الاتحاد	٧	٣,٧	(١٠)
الجمهورية	٨	٤,٣	(٨)
البيان	-	صفر	-
الشعب	-	صفر	-
واشنطن بوست	-	صفر	-
لوموند	٤	٢,٢	(١٥)
الوفد	٢٣	١٢,٣	(٣)
القبس	٦	٣,٢	(١٣)
ديلي ميرور	-	صفر	-
النهار	-	صفر	-
المساء	٧	٣,٧	(١١)
المسلمون	١٠	٥,٣	(٧)
ديلي ميل	٦	٣,٢	(١٤)
اجمالي الاجابات	١٨٧	١٠٠	

والملاحظ على الأرقام الواردة بالجدول السابق، أن الصحف المصرية قد احتلت المراتب الأربع الأولى، ولا ندرى على وجه الدقة، ما إذا كان الباحثون يجمعون بالفعل على جودة اخراج هذه الصحف، أم لمجرد أنها أكثر الصحف التي يتعرضون لها، باعتبارها مصرية؟. والملاحظ كذلك احتلال صحيفة «أخبار اليوم» بالذات المرتبة الأولى، ولعل هذا يؤكد ما سبق أن لاحظناه من مسح أساليب الاخراج بها، من تمتع صفحات هذه الصحيفة بمستوى ابداعي راق.

كذلك كان من اللافت للانتباه أن ٨٠٪ من اجمالى عدد الصحف التى يطالعها المبحوثون، تصدر باللغة العربية (١٢ صحيفة)، ولم يشر أى من المبحوثين إلى صحف أجنبية سوى ثلاث، لوحظ أنها أوربية (اثنتان بريطانيتان وواحدة فرنسية)، وحتى فئة (أخرى) فإنها لم تشمل مثلا أية صحيفة أمريكية أو ألمانية أو إيطالية، كما أن الصحف العربية الواردة بالجدول كانت كلها خليجية (سعودية وكويتية واماراتية)، ويبدو لنا أن المخرجين يطالعون فقط الصحف التى تقع بين أيديهم، ولا يسعون إلى التعرف على مدارس اخراجية مختلفة ومتنوعة.

س٣٠ : لماذا تهتم بالنظر فى أخراج بعض هذه الصحف؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
حتى اتعرف على الأخطاء الاخراجية	٨	١٥,٤	(٣)
حتى أستفيد من المحاسن الاخراجية	٣٣	٦٣,٥	(١)
لكى يتأكد شعورى بأن صحيفتى أحسن	٢	٣,٨	(٤)
لأنها مجرد عادة بحكم التخصص	٩	١٧,٣	(٢)
اجمالى الاجابات	٥٢	١٠٠	

وعلى الرغم من احتلال «الاستفادة من المحاسن الاخراجية» المركز الأول بين أسباب مطالعة الصحف الأخرى، بنسبة ٦٣.٥٪ من اجمالى الاجابات، إذ اختار هذا السبب ٨٤.٦٪ من اجمالى المبحوثين، فإن هذه النتيجة تتناقض مع ما أبداه غالبية مفردات عينة المخرجين فى أسئلة تالية من أنهم لا يقلدون أية أساليب اخراجية يرونها فى صحف أخرى، كما سنرى فيما بعد.

س٣٣ : هل سبق لك أن زرت بعض المعارض الفنية لأعمال الرسم أو النحت ... ألخ؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
دائم التردد	٦	١٥	(٣)
أزورها أحياناً	٢٢	٥٥	(١)
لم يسبق لى مطلقاً	١٢	٣٠	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س٣٤ : لماذا تتردد دائماً أو أحياناً على المعارض الفنية؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
هوايتى المفضلة	٦	٢١,٤	(٢)
لمرافقة الأصدقاء	٤	١٤,٣	(٣)
تفيدنى فى عملى	١٨	٦٤,٣	(١)
اجمالى المبحوثين	٢٨	١٠٠	

والملاحظ بالطبع أن زوار المعارض دائماً أو أحياناً يمثلون أغلبية بسيطة (س٣٣)، وأن معظم الزائرين يحسون باستفادتهم من المعارض فى عملهم بالاخراج (س٣٤). والغريب فى هذه الأخيرة أن نسبتها المئوية بين اجمالى المبحوثين الزائرين (٦٤،٣٪) تتناقض ونسبة الاجابة المماثلة فى س٢٦، حول إفادة كتب الاخراج للقارئين، إذ ذكر ١٤،٨٪ فقط أن الكتب لا تساعدهم فى أعمالهم. فإذا وضعنا فى الاعتبار أن المبحوثين القارئين فى س٢٦ كان عددهم ٢٧ مبحوثاً، وأن المبحوثين الزائرين فى س٣٤ كانوا ٢٨ مبحوثاً، لأدركنا على الفور غرابة أى من الاجابتين، أو كليهما، إذ كيف يستفيد المخرج من مشاهدة المعارض فى عمله بالاخراج، ولا تساعده كتب الاخراج على أداء العمل نفسه؟ مع أن المنطق وطبيعة الأشياء كانا يقتضيان العكس.

س٣٥ : لماذا لم تقم من قبل بأى زيارة للمعارض الفنية؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
لا أهوى الفن التشكيلى	٣	٢٥	(٢)
لا أجد متسعاً من الوقت	٦	٥٠	(١)
لا أجد من أصدقائى من يشجعنى	٢	١٦,٧	(٣)
لا أرى ضرورة لطرح السؤال	١	٨,٣	(٤)
اجمالى المبحوثين	١٢	١٠٠	

وهنا نلاحظ نوعاً من الاتساق الداخلى بين نسبة تكرار الاجابة الحاصلة على المركز الأول، مع الاجابة المماثلة فى س٢٧، الذى كان يستفسر من غير القارئين عن أسباب عدم القراءة، ومعنى ذلك أن ضيق الوقت أمام المخرجين هو العائق الأول فى سبيل القراءة وزيارة المعارض على حد سواء، والغريب فى الجدول السابق ألا يهوى ثلاثة مبحوثين الفن التشكيلى، مع أنه يقوم على الأسس نفسها التى يقوم عليها الاخراج الصحفى من قيم فنية وجمالية، أما الأغرب فهو أن يجيب مبحوث واحد أنه لا يرى ضرورة لطرح السؤال، وأغلب الظن أنه لا يرى أية علاقة بين التردد على المعرض من جهة وتدعيم الممارسة الابداعية فى الاخراج من جهة أخرى.

والنتيجة العامة من طرح هذه الأسئلة الثلاثة أن زيارة المعارض الفنية تحتل مساحة لا بأس بها من اهتمام المخرجين المصريين فى أغلبهم، وأن القلة غير الزائرة ترى أنه لولا ضيق الوقت لترددوا على هذه المعارض، هذا إذا كان المبحوثون صادقين فيما قالوا.

رابعاً : أهمية الخبرة العملية فى تنمية الابداع(٥)

سبق أن أشرنا فى المبحث الثالث من الفصل الرابع إلى أن

---

(٥) يشمل هذا الجزء إجابات المبحوثين عن الأسئلة من السادس والثلاثين إلى الأربعين، ثم من الأول إلى العاشر.

طول خبرة الشخص المبدع، تقاس بعدد السنوات التى يقضيها فى الممارسة الابداعية، وبالتالى فمن المفترض نظرياً على الأقل، أن تزداد خبرة المبدعين الأكبر سناً، وأن تقل خبرة الشباب، بصرف النظر عن المتغيرات والعوامل الأخرى.

ونظراً لأهمية الخبرة فى تنمية الابداع، فقد كان لابد أن تشمل أسئلة الاستخبار هذا الموضوع المهم، وأن تحاول الحصول على آراء المخرجين فى العلاقة بين الخبرة والمستوى الابداعى، ولما كان المقياس الظاهرى لخبرة المخرج، يقاس بعمره، وبالسنوات التى قضاها فى العمل الاخراجى، فقد ركز هذا الجزء من الاستمارة على هذا الجانب، وقد رأينا أن نستطلع رأى كل من الكبار والشباب وجيل الوسط، فى الأجيال الأخرى، على أن يكون حكم المخرج مبنياً على دلالات عاصرها بنفسه، وخابرها فى أثناء العمل.

س٢٦ : إذا كان عمرك أكثر من خمسين عاماً، ما رأيك فى الصفحات التى يخرجها من هم أصغر منك سناً؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الشبان أفضل كثيراً	-	صفر	-
الشبان أفضل إلى حد ما	١	١٢,٥	(٢)
كلانا بنفس المستوى	-	صفر	-
الشبان أقل منى إلى حد ما	-	صفر	-
الشبان أقل كثيراً	-	صفر	-
لا علاقة بين السن والاخراج	٧	٨٧,٥	(١)
اجمالى المبحوثين	٨	١٠٠	

س٣٧ : إذا كنت من المخرجين الشبان (أقل من ٤٠ عاماً) ما رأيك في الصفحات التى يخرجها الكبار؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الكبار أفضل كثيراً	٢	٦,٦	(٢)
الكبار أفضل إلى حد ما	٢	٦,٦	(٢)
كلانا بنفس المستوى	-	صفر	-
الكبار أقل منى إلى حد ما	٢	٦,٦	(٤)
الكبار أقل كثيراً	-	صفر	-
لا علاقة بين السن والاخراج	٢٤	٨٠	(١)
اجمالى المبحوثين	٣٠	٩٩,٨	

س٣٨ : إذا كنت من جيل الوسط (بين ٤٠ و٥٠ عاماً)، أى الجيلين تعتقد أنه أفضل من الآخر؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الكبار أفضل	١	١٠٠	(١)
الجيلان متساويان	-	صفر	-
الشبان أفضل	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	١	١٠٠	

ومن عرض نتائج اجابات الأسئلة الثلاثة السابقة، أن ثمانية وثلاثين مبحوثاً من بين مفردات العينة الأربعين يجمعون على أنه لا توجد ثمة علاقة بين السن وجودة الاخراج، والملاحظ أن أصحاب هذا الرأى - وهم كما نرى أغلبية - هم من الكبار والشبان على السواء، وبنسب متقاربة، والغريب فى هذه النتائج أن مبحوثاً واحداً من الكبار يتحيز للشبان، وأن أربعة مبحوثين من الشبان يتحيزون للكبار، وكذلك فعل المبحوث الوحيد من جيل الوسط، كما نلاحظ أن مبحوثاً واحداً كذلك رفض الاجابة، وهو من الشبان.

فإذا مزجنا نتائج الجداول الثلاثة، يمكن القول أن ٧٧,٥٪ من اجمالى المبحوثين لا يرون علاقة بين السن وجودة الاخراج، وأن ١٢,٥٪ يرون أن الكبار أفضل، فى حين يرى ٧,٥٪ أن الشبان أفضل،

أما ٢،٥٪ الباقية، فهى تمثل المبحوث الممتنع عن الاجابة، وذلك كله بصرف النظر عن انتماء المبحوثين لأى من الأجيال الثلاثة.

وعلى الرغم من قلة عدد الكبار بين مفردات العينة، فقد كانت الأفضلية فى العمل الاخراجى لصالحهم، ودون أن يبدى هذا الرأى مبحوث واحد من الكبار، بل كانت هذه الأفضلية هى من وجهة نظر الشبان وحدهم، وربما اعتبرنا ذلك الرأى وفاء وعرفاناً من الجيل الجديد تجاه الكبار، وربما أيضاً كان ذلك نوعاً من المجاملة.

ومما يؤيد النتيجة السابقة، الخاصة بأفضلية الكبار، أن الاجابات المفتوحة عن س٣٩ أكدت رأى قطاع كبير من اجمالى المبحوثين بهذه الأفضلية، فمن بين المبحوثين الثمانية الذين أجابوا عن هذا السؤال، خرجت أربع اجابات (٥٠٪) فى صالح أفضلية الكبار، عندما سئل المبحوثون عن أسباب تفضيلهم لأحد الجيال الثلاثة، وكانت هناك اجابتان (٢٥٪) فى صالح أفضلية الشبان - صاحباها من الشبان بالفعل - كما دلت اجابتان (٢٥٪) على عدم وجود علاقة بين السن وجودة الاخراج.

قال أيمن حجازى (الجمهورية - ٢٥ سنة): «استطاع الكبار الاستفادة من أساتذة عظام، وكان للمخرج شأن يختلف عن شأنه الآن، كما كان لديهم وقت»، وقال على الجندى (السياسى - ٤٣ سنة): «يتوفر فى الجيل القديم - يقصد الكبار - الخبرة والكفاءة والصبر، بالاضافة إلى الممارسة الطويلة، والتى يمكن من خلالها الاستفادة»،وقال أحمد سامح (أخبار اليوم - ٣٦ سنة): «لكل جيل متاعبه الخاصة، فالجيل القديم بنى ما نعمل عليه الآن، ونحن نحاول أن نكمل ما بدأوه، مع اختلاف مستوى الأداء وأدواته»، وعبر على حسنين (الأخبار - ٥٠ سنة) عن المفهوم نفسه، عندما قال: «الخبرة تصقل المخرج»، وهكذا أجمع مبحوث واحد على الأقل من كل جيل، على كفاءة الكبار، وكان التركيز كما رأينا على توفر عنصر الخبرة، بل نسب بعضهم إلى الكبار فضل الريادة فى الاخراج الصحفى.

أما الأسباب التى عرضها المخرجون الشبان بأسلوبهم، فقد

تركزت حول أفضلية الشباب عن الكبار أو غيرهم، فقال محيى عبدالغفار (الأخبار - ٣٦ سنة): «الجيل الجديد متحرر أكثر فى الاخراج من الجيل القديم»، وقالت عواطف عمارة (التعاون - ٣٩ سنة): «أنا شخصياً أحب التجديد والابتكار الدائم والتنويع».

كما لوحظ أنه من بين الاجابات المفتوحة، ما ركز على أنه لا علاقة بين السن - وبالتالى الخبرة - وبين مستوى الاخراج، فقال أحمد بيومى (الجمهورية - ٣٧ سنة): «هناك مخرجون كبار ممتازون، وآخرون كبار لا يعرفون شيئاً(!)، والعكس صحيح للجيلين المتوسط والجديد»، وتعجب عطية أبو زيد (الأهرام - ٣١ سنة) من طرح السؤال على هذه الصورة، عندما قال ما نصه: «يا دكتور أشرف هذا سؤال بعد إذنك غير منطقى، لأنه توجد فى كل جيل استثناءات».

س٤٠ : حدد ترتيب الكفاءة بين الأجيال الثلاثة للمخرجين فى صحيفتك التى تعمل بها.

جدول (أ)

	الجيل القديم	الجيل الوسط	الجيل الجديد
المركز الأول	١٢	٤	١٨
المركز الثانى	٦	١٨	١٠
المركز الثالث	١٦	١٢	٦
	٣٤	٣٤	٣٤

جدول (ب)

عدد النقاط	الجيل القديم	الجيل الوسط	الجيل الجديد
المركز الأول	٣٦	١٢	٥٤
المركز الثانى	١٢	٣٦	٢٠
المركز الثالث	١٦	١٢	٦
اجمالى نقاط كل جيل	٦٤	٦٠	٨٠
القياس الترتيبى	(٢)	(٣)	(١)

وقد اتبعنا فى قياس الاجابة عن هذا السؤال الخطوات التالية:

أ - خصصنا لكل مركز عدداً من النقاط: ثلاث نقاط لـلمركـز الأول،

ونقطتان للمركز الثاني، ونقطة واحدة للمركز الثالث.

ب - بدأنا فى حصر عدد الاستمارات، التى أعطت لكل جيل المركز الأول، ثم ضربنا هذا العدد X ٣، وبالمثل ضربنا عدد الاستمارات التى أعطت لكل جيل المركز الثانى X ٢، أما الاستمارات التى أعطت لكل جيل المركز الثالث، فقد ضربنا عددها X ١.

ج - تم جمع النقاط التى حصل عليها كل جيل بمراكزه الثلاث فى جميع الاستمارات، ومن اجمالى عدد النقاط، أمكن استخراج القياس الترتيبى كما يوضح جدول (ب).

د - نلاحظ من جدول (أ) أن اجمالى عدد الاستمارات لكل مركز، وكذلك لكل جيل، قد بلغ ٣٤ استمارة، على أساس أن ستة مبحوثين اختاروا الاجابة الأخيرة عن هذا السؤال وهى أنه «لا فرق بين الأجيال الثلاثة».

س١ : هل تعمل الآن فى صحف أخرى، غير صحيفتك الأساسية؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم	٢٨	٧٠	(١)
لا	١١	٢٧,٥	(٢)
رفض الاجابة	١	٢,٥	-
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س٢: كم عدد الصحف الاضافية التى تعمل بها الآن؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
صحيفة واحدة	١٧	٦٠,٧	(١)
صحيفتان	٩	٣٢,١	(٢)
ثلاثة صحف	٢	٧,٢	(٣)
أكثر من ثلاثة	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٢٨	١٠٠	

والنتيجة المستخلصة من الجدول السابق منطقية فى رأينا، إذ يحتاج العمل فى صحف إضافية - غير الصحيفة الأصلية - إلى وقت وجهد زائدين، مما لا يتاح إلا للقلة. وبالتالى فمن الطبيعى أن يزيد عدد العاملين فى صحيفة واحدة، وأن يقل هذا العدد فى حالة العمل بصحيفتين أو ثلاث.

س٣ : ما هو نوع هذه الصحف الاضافية؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
قومية	٧	٢١,٢	(٣)
حزبية	٧	٢١,٢	(٤)
اقليمية	١٠	٣٠,٣	(١)
أخرى	٩	٢٧,٣	(٢)
اجمالى الاجابات	٣٣	١٠٠	

كذلك كان من الطبيعى أن يزيد عدد المخرجين العاملين فى الصحف الاقليمية، عن أية أنواع أخرى من الصحف، وذلك لأسباب عدة فى رأينا، أهمها أن عدد هذه الصحف الاقليمية أكبر من تلك القومية أو الحزبية، إذ تكاد كل محافظة مصرية أن تصدر صحيفة واحدة على الأقل، أما عدد الصحف الحزبية مثلا فإنه محدود بعدد الأحزاب ذاتها، وهو قليل، يضاف إلى ذلك سهولة العمل نسبياً فى الصحف الاقليمية عن غيرها، إذ تصدر عادة كل أسبوعين أو كل شهر، مما يتيح المجال أمام المخرج للعمل، دون الاخلال بواجباته الوظيفية فى صحيفته الأصلية، بعكس الصحف الحزبية مثلا، التى تصدر غالباً اسبوعية، بل ويصدر بعضها يومياً كصحيفة «الوفد». أما المقصود بفئة (أخرى) فى أنواع الصحف، فهى تلك التى تصدر عن وزارات أو مؤسسات أو نواد رياضية ... ألخ.

س٤ : ما هى دورية صدور هذه الصحف الاضافية؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
يومية	١	٣	(٤)
اسبوعية	١٥	٤٥,٥	(١)
شهرية	١٤	٤٢,٤	(٢)
أخرى	٣	٩,١	(٢)
اجمالى الاجابات	٣٣	١٠٠	

وكما ذكرنا عند تحليل الاجابات عن س٣، فقد كان طبيعياً أن تحتل الصحف ذات الدوريات الطويلة (الاسبوعية والشهرية) المركزين الأولين بين الصحف الاضافية للمخرجين، بحيث تتاح أمامهم فرصة العمل بهذه الصحف، وفى صحفهم الأصلية أيضاً فى الوقت نفسه

ولذلك كان طبيعياً أيضاً أن تكون الصحف الاضافية ذات الصدور اليومى واحدة فقط، أما بالنسبة لفئة (أخرى) فقد شملت الصحف غير المنتظمة الصدور، كتلك التى تصدر فى بعض المناسبات الخاصة لبعض الهيئات والمؤسسات.

س٥ : ما هى الأسباب التى دفعتك إلى العمل الاضافى فى صحف أخرى؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
زيادة الدخل	٢١	٤٧,٧	(١)
حب الاخراج	٩	٢٠,٥	(٢)
الايمان بمبدأ	٣	٦,٨	(٥)
تحسن مستوى الاخراج	٥	١١,٤	(٤)
تحقيق الذات	٦	١٣,٦	(٣)
اجمالى الاجابات	٤٤	١٠٠	

وإذا أمسكنا بطرفى القائمة (أهم الدوافع وأقلها أهمية) لعثرنا على نتيجة مهمة، مؤداها أن العائق الاقتصادى أمام المبدعين فى الاخراج المصرى، هو أهم العوائق التى تقف فى سبيل ابداعهم، وأن اعتناق مبدأ فكرى معين، تصدر من أجله صحف محددة، هو آخر ما يفكر فيه المبدعون، وهى نتيجة لها دلالتها الخاصة، وحتى المبحوثون الثلاثة الذين أجابوا بأنهم يعملون فى صحف اضافية لايمانهم بمبادئها، فقد تبين أن اثنين منهم يعملان فى صحيفة «الأهلى»(١)، أما الثالث فيعمل فى صحيفة «الوفد».

وتتسق اجابة «الرغبة فى زيادة الدخل» مع أهم الاجابات عن س٢٧، عندما سئل المبحوثون غير القارئين لكتب فى الاخراج، عن سبب عزوفهم عن القراءة، فأجاب ٤١٫٢٪ بأنهم لا يستطيعون شراء هذه الكتب، فى حين أن النتيجة نفسها تتناقض مع أهم الاجابات عن س٢٥، الذى استفسر من المبحوثين القارئين عن أهم مصادر حصولهم على الكتب، فأجاب ٤٢٫٤٪ بأنه الشراء.

س٦ : كيف تم التحاقك بالعمل فى هذه الصحف الاضافية؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أعلنت الصحف عن وظيفة	-	صفر	-
الصحيفة طلبتنى	١٧	٦٠,٨	(١)
سعيت للعمل	٢	٧,١	(٣)
أحد رؤسائى طلب منى	٢	٧,١	(٤)
أحد زملائى اقترح على	٧	٢٥	(٢)
اجمالى المبحوثين	٢٨	١٠٠	

ولا نستطيع الحكم على صدق المبحوثين السبعة عشر، الذين قالوا إن الصحف الاضافية هى التى طلبتهم بالاسم للعمل بها، مع أن فى هذه الاجابة شيئاً من التعظيم والتكريم ، يحب كل منا أن يسبغها على نفسه، ذلك أنه بالخبرة الشخصية والاستبطان الذاتى، فإن هذا ما يحدث فعلا فى كثير من الأحيان، ليس لكفاءة نادرة فى هذا المخرج أو ذاك، وإنما تسهيلا للعمل وتيسيراً على المخرجين، الذين يتم اختيارهم فى العادة من أولئك الذين يعملون أصلا فى الصحف القومية، التى تطبع الصحيفة الاضافية الصغيرة فى مطابعها، والدليل على ذلك أن مخرجى «الأهلى» من مؤسسة «أخبار اليوم» صاحبة المطبعة، كما أن مخرجى كل من «سوهاج» و«صوت قنا» و«صوت بنى سويف» يعملون أصلا فى صحيفة «السياسى» التى تصدرها دار التعاون، والأخيرة أيضاً هى صاحبة المطبعة ... وغير ذلك من الأمثلة.

وكان ما يهمنا فى هذه النقطة، بعد تسلسل الأسئلة على هذا النحو، هو درجة الاضافة التى أعطاها العمل فى الصحف الأخرى، على خبرة المخرج فى الابداع الاخراجى، والهدف من ذلك أن نصل إلى جوهر المشكلة: هل أفاد المخرجون من عملهم بالصحف الاضافية؟ أم أن هذا العمل كان يمثل عبئاً عليهم، هبط بمستواهم الابداعى؟

وفى الحقيقة لم تكن اجابات المبحوثين الثمانية والعشرين حاسمة بخصوص هذه النقطة (س٧)، ولكنها على العموم تمثل مؤشراً

ذا معنى، فقد أجاب أكثر من ٨٩٪ منهم بأن العمل الاضافى فى صحف أخرى، قد أضاف فعلا إلى خبراتهم السابقة، وإن كان بدرجات متفاوته، فى حين أبدى أكثر من ١٠٪ بأن هذا العمل لم يضف شيئاً مطلقاً إلى رصيد خبراتهم، كما يوضح الجدول التالى:

س٧ : هل أضاف عملك فى اخراج هذه الصحف شيئاً إلى خبراتك السابقة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أضاف أشياء كثيرة	١٤	٥٠	(١)
أضاف بعض الأشياء	١١	٣٩,٣	(٢)
لم يضف مطلقاً	٣	١٠,٧	(٣)
اجمالى المبحوثين	٢٨	١٠٠	

وإذا ما حاولنا الربط بين نتائج هذا الجدول ونتائج س٥ مثلا، فإن استفادة المخرجين المذكورين من الخبرة التى يمنحها لهم العمل الاضافى فى الصحف الأخرى، لم يكن من بين أسباب قبولهم العمل فى هذه الصحف، ولا حتى فى فئة (أخرى) من الأسباب، فالمقصود من أداء هذا العمل إذن أية أسباب - كزيادة الدخل أو حب الاخراج ... إلخ - أما الخبرة المضافة من خلال العمل فجاءت عرضاً، ودون تخطيط مسبق، ولعل هذه الاضافة - إذا تمت - تزيد من عزم المخرج على المضى قدماً فى أداء الأعمال الاضافية، إلى جانب أسبابه الخاصة السابق الاشارة إليها فى س٥، أما بالنسبة للمبحوثين الثلاثة الذين أنكروا استفادتهم من العمل الاضافى، فإن ذلك ربما يعنى لدينا أن أسبابهم الخاصة لقبول العمل أكثر قوة، لأنها تدفعهم إلى العمل، رغم عدم الاستفادة منه فى تدعيم خبراتهم.

س٨ : لماذا لا تعمل فى أى صحيفة أخرى غير صحيفتك الأساسية؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
لم يعرض على أحد العمل	٣	٢٥	(١)
تقدمت للعمل ورفضوا	-	صفر	-
حتى لا يتشتت جهدى	٣	٢٥	(٢)
لأنى لا أحتاج أجر إضافى	٢	١٦,٧	(٤)
(أخرى) ضيق الوقت	٣	٢٥	(٣)
رفض الاجابة	١	٨,٣	-
اجمالى المبحوثين	١٢	١٠٠	

ويتضح من الجدول السابق أن الاجابات الأخرى لثلاثة من المبحوثين، دارت كلها حول ضيق الوقت الذى لا يمكنهم من الاشتغال فى صحف أخرى غير صحفهم الأصلية. وإن عبر كل منهم عن هذه الاجابة الموحدة بأسلوب مختلف. فقال فريد مجدى (الأهرام): «مسئوليتى عن اخراج الأهرام تلزمنى بالعطاء الكامل له»(*). وقال أحمد البرادعى (الأخبار): «طول فترة العمل لا تسمح بأى عمل إضافى»، وقال علاء حجاج (المساء): «ضيق الوقت لا يتيح العمل الاضافى».

والمعنى المستخلص من هذا الجدول أن ربع عدد المبحوثين غير العاملين فى صحف إضافية، لديهم الموافقة المبدئية على أداء مثل هذه الأعمال، وليسوا رافضين المبدأ كغيرهم، بدليل أنهم اختاروا إجابة: «لم يعرض على أحد العمل بأى صحيفة أخرى»، ونحن نرجح أن العامل الاقتصادى والرغبة فى زيادة الدخل هى السبب فى ابداء هذه الموافقة المبدئية. كذلك نلاحظ أن أحداً من هؤلاء المبحوثين غير العاملين لم يختر إجابة: «تقدمت للعمل فعلا ولكنهم رفضوا طلبى»، لأن اختيار هذه الاجابة - ولو كانت صحيحة - هو مما

(*) هو رئيس قسم الاخراج بجريدة "الأهرام".

يسىء للمخرج، ومرة أخرى نتساءل: هل هذه الأسباب التى عرضها المبحوثون فى اجاباتهم عن هذا السؤال صحيحة؟ أم أنه ينطبق هنا المثل القائل: «مكره أخاك لا بطل»؟.

ونصل إلى نقطة بالغة الحساسية فى هذا الجزء من الأسئلة، عندما سئل المبحوثون غير العاملين فى صحف اضافية، عما إذا كانوا يحسون بالغيرة من زملائهم أصحاب العمل الاضافى، كما يوضح الجدول التالى:

س٩ : هل تحس بالحسد أو الغيرة من زملائك الذين يعملون فى صحف أخرى غير صحيفتهم؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم أحس بغيرة شديدة	١	٨,٣	(٢)
أحس بشىء من الغيرة	-	صفر	-
لا أحس بالغيرة	٩	٧٥	(١)
لا أعرف على وجه الدقة	-	صفر	-
رفض الاجابة	٢	١٦,٧	-
اجمالى المبحوثين	١٢	١٠٠	

ولا نملك التعليق على هذا الجدول إلا بالقول إن رفض مبحوثين اثنين الاجابة عن س٩، يمثل اشارة واضحة، وإن كانت غير مباشرة، إلى الشعور الحقيقى فى داخل كل منهما، حتى مع عدم الاجابة، أو ربما بسبب عدم الاجابة.

ثم تبلغ الحساسية ذروتها فى س١٠، عندما سئلوا عن أسباب الشعور بالغيرة - إن وجدت - والغريب فى الأمر أن أحداً لم يجب نهائياً عن هذا السؤال، بما فيهم المبحوث الوحيد، الذى اعترف باحساسه بالغيرة.

خامساً : التخطيط للعمل الابداعى، والإعداد له فكرياً ومزاجياً(٦)

(٦) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من الحادى والأربعين إلى الرابع والأربعين.

إذا كان العمل الابداعى فى الاخراج الصحفى، يبدأ بالاطلاع على أصول المواد التحريرية للصفحة التى يقوم المبدع باخراجها، كما شرحنا فى المبحث الأول من الفصل الخامس، فقد كان لابد أن تشمل أسئلة الاستخبار جزءاً خاصاً عن عملية الاعداد للعمل الابداعى، كيف تتم؟ ولماذا؟ وعلاقتها بتهيئة الجو المزاجى الملائم للعمل الابداعى.

س٤١ : هل تعودت على الاطلاع على أصول المواد التحريرية قبل التفكير فى اخراج الصفحة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
دائماً	٢٨	٧٠	(١)
أحياناً	١٠	٢٥	(٢)
لا أطالع الأصول أبداً	٢	٥	(٣)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

وعلى الرغم من أن معظم مفردات عينة الاستخبار يجمعون على أنهم يقرأون أصول الموضوعات قبل البدء فى الاخراج دائماً، فإن الغريب فى رأينا أن بعض المبحوثين (الربع) يفعلون ذلك أحياناً، مع أنه من صميم أعمالهم قبيل اخراج الصفحة، بل والأغرب أن يعترف مبحوثان - بصراحة يحسدان عليها - بأنهما لا يطالعان الأصول مطلقاً.

س٤٢ : لماذا تعودت على مطالعة أصول الموضوعات قبل اخراج الصفحة (دائماً أو أحياناً)؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
القراءة تلهمنى أسلوب الاخراج	٣٨	٦٣,٣	(١)
حتى أعيش فى جو الصفحة	٦	١٠	(٣)
تشبه التسخين	٣	٥	(٤)
مجرد عادة	١	١,٧	(٥)
لاقترح صوراً	٨	١٣,٣	(٢)
أخرى	٤	٦,٧	-
اجمالى الاجابات	٦٠	١٠٠	

أما الأسباب الأخرى لمطالعة الأصول، فقال عنها فريد مجدى (الأهرام): «الوقوف على قيمة الموضوع، ليكون هناك توازن بين الشكل والمضمون»، وقال أحمد البرادعى (الأخبار): «الاخراج عمل متكامل، ولابد من إدراكه بنفس تسلسله وترتيبه»، وقال محيى عبدالغفار (الأخبار): «حتى يمكن اكتشاف نواحى النقص فى بعض الموضوعات»، أما أغرب الأسباب وأطرفها، ما ذكره أحمد بيومى (الجمهورية): «من أجل حب الاطلاع وزيادة الثقافة»!، فإذا علمنا أن هذا هو السبب الوحيد الذى ذكره فى إجابته عن س٤١، لأدركنا أن المبحوث المذكور يطلع فعلا على أصول الموضوعات، ولكن لأسباب لا تتعلق بالإعداد لعمله الابداعى.

والواضح أن جزءاً من عينة الاستخبار، يقدر بنحو ٧٨،٣٪، ينظر إلى عملية قراءة الأصول، على أنها تهىء الظروف النفسية والمزاجية للبدء فى العمل، مثلما ربط بعض المبحوثين بين هذه العملية والالهام، أو كما ذكر بعض آخر من تمكينه من العيش فى جو الصفحة، أو كما شبهها بعض ثالث بالتسخين قبل البدء فى الاخراج.

س٤٣ : ما هى طريقة مطالعتك لأصول المواد التحريرية قبل البدء فى الاخراج؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المنوية	القياس الترتيبى
قراءة تفصيلية	١٠	٢٥	(٢)
العناوين فقط	٢	٥	(٤)
نظرة عامة على الموضوع	٢٤	٦٠	(١)
ما وضع المحرر تحته خط	-	صفر	-
يتوقف على الموضوع والمحرر	٤	١٠	(٣)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

وفى رأينا فإن أهمية س٤٣ ترجع إلى إمكان ربط إجاباته بما استخلصناه من نتائج س٤٢، إذ تتوقف طريقة مطالعة الأصول على سبب القيام بها أو الهدف منه، ويمكن القول بناء على ذلك وجود

قدر من الاتساق بين اجابات السؤالين، فإن القراءة التفصيلية للموضوع (كلمة كلمة) تساعد المخرج عادة على استخراج صور مقترحة لم ترد مع الأصل المكتوب، علاوة على بعض الأسباب (الأخرى) التى أوردها مبحوثان فى س٤٢، أما قراءة العناوين فقط أو إلقاء نظرة عامة على الموضوع (٦٥٪) فإنه يمكن المخرج من استلهام أسلوب الاخراج واجراء التسخين اللازم قبل البدء فى العمل.

والغريب فى أمر س٤٣، أن المبحوثين اللذين قررا أنهما لا يطالعان الأصول مطلقاً فى س٤١، قد أجابا عن طريقة مطالعتهما لها، ومن فحص إجابتيهما عن س٤٣، تبين أنهما ذكرا الطريقة الأخيرة «هذا يتوقف على طبيعة الموضوع واسم المحرر»، أى أن القراءة قبل العمل، ليس عادة متأصلة فيهما، ويبدو أن هذه النتيجة الأخيرة هى التى دعتهما إلى عدم الاجابة بعد ذلك عن س٤٤، الذى يستفسر عن أسباب عدم مطالعة الأصول التحريرية.

سادساً : المواقف والظروف المنشطة لعملية الابداع(٧)

ماذا يفعل المخرجون فى أثناء تفكيرهم الابداعى؟ .. هذا هو السؤال الكبير لهذا الجزء من الاستخبار، والذى يدور حول اختمار الفكرة الاخراجية فى ذهن المبدع، عقب الانتهاء من التحضير.

وقد انطلقنا فى صياغة أسئلة هذا الجزء، وفى ترتيبها، من فرضية بنيناها على الاستبطان الذاتى، مؤداها أن الفترة الزمنية التالية للإعداد (التحضير) قد تمثل بالنسبة للمخرج فترة راحة من النوع الايجابى، أى يفكر خلالها المخرج فى الأسلوب الذى سوف يتبعه فى اخراج الصفحة، وقد تمثل الفترة نفسها لمخرجين آخرين مرحلة جديدة من العمل المتواصل، بعد الانتهاء من الاعداد، لأنه يكون غالباً فى هذه الحالة قد وصل إلى الفكرة الاخراجية فى أثناء الاعداد، وهو ما يسمى بالإلهام.

---

(٧) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من التاسع والخمسين إلى الثانى والستين.

س٥٩ : هل تعودت الحصول على راحة قصيرة وأنت تفكر فى طريقة إخراج الصفحة التى أمامك؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم	١٨	٤٥	(٢)
لا	٢٢	٥٥	(١)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س٦٠ : لماذا تحصل على راحة أثناء تفكيرك فى طريقة إخراج الصفحة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الراحة تساعد على التركيز	٨	٤٤,٥	(١)
استلهم فكرة اخراجية	٦	٣٣,٣	(٢)
الذهن المتعب لا يجدد	٤	٢٢,٢	(٣)
لأننى من النوع الذى يتعب	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	١٨	١٠٠	

وكما توقعنا فقد جاء «استلهام الفكرة الاخراجية فى فترة الراحة» فى المركز الثانى بين أسباب الحصول على الراحة. لأن الالهام الموصوف دائماً بالمفاجأة والمباغتة. عادة ما يحدث فى أثناء قراءة الأصول (مرحلة الاعداد) ودون أن يعد المبدع العدة لاستقباله. وهو مع ذلك يحدث أحياناً بعد الاعداد (أثناء الراحة)، وبنسبة الثلث كما يوضح الجدول السابق.

والواضح من تسلسل الاجابات الثلاث المسجلة عن س٦٠، أن ترتيب الأهداف المتوخاة من الراحة (تفكير، استلهام، تجديد) هو الترتيب المنطقى لمراحل الابداع بصفة عامة. وها نحن نثبت وجودها فى الابداع الاخراجى بصفة خاصة. فقد سبق أن أشرنا فى الباب الثانى، إلى أن الالهام فى الفنون التطبيقية - ومنها الاخراج - لا يولد من فراغ. وإنما نتيجة التعب. بالاعداد أو التفكير. فإذا ما تم هذا الأخير، فقد يستلهم المخرج فكرة اخراجية أو لا، وإذا استلهم

فكرته، فقد تكون جديدة أو لا تكون.

س٦١ : ماذا تفعل فى فترة الراحة أثناء العمل؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أدخن أو أشرب	٦	٣٠	(١)
أتجاذب الحديث	٤	٢٠	(٢)
أتكلم فى التليفون	٢	١٠	(٥)
أجلس وحدى فى صمت	٣	١٥	(٤)
أطالع بعض الصحف	٤	٢٠	(٢)
(أخرى) غير محدد	١	٥	(٦)
اجمالى الاجابات	٢٠	١٠٠	

ويتضح من هذا الجدول أن بعض المبحوثين الذين يفضلون الحصول على راحة، يمارسون أعمالا فى فترات راحتهم، من النوع الايجابى، أى الذى يدخل فى صميم العمل، بطريق مباشر أو غير مباشر، كالجلوس فى صمت - وما يصاحب ذلك من تفكير - أو مطالعة بعض الصحف والمجلات للمساعدة على عملية الالهام، كما يمثل جزء من الأحاديث مع الزملاء راحة ايجابية أحياناً، إذا حدث نوع من التفاكر، فى حين يفضل بعض آخر من المبحوثين الحصول على راحة سلبية، يبتعد فيها المخرج خلالها عن التفكير فى عملية الاخراج، كنوع من تنشيط الذهن المتعب، وبخاصة عندما يتحدث فى التليفون، كما أن التدخين أو تناول بعض المشروبات، يمكن أن يكون مصاحباً للراحة الايجابية أو السلبية.

وبذلك نلاحظ غلبة الراحة الايجابية على السلبية، بين مفردات العينة، الذين أجابوا عن س٦١، فقد اختار الأولى - دون قصد أو وعى - ٣٥٪ من المبحوثين، فى حين اختار الثانية ١٠٪، مع إمكان إضافة التدخين أو التحدث مع الزملاء، إلى أى من نوعى الراحة.

س٦٢ : لماذا لا تحصل على راحة أثناء تفكيرك المستمر فى طريقة الاخراج؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الراحة تعوق التركيز	٢	٨,٣	(٣)
لا أتعب بسرعة	١٠	٤١,٧	(١)
ضيق الوقت			
لا يسمح	١٠	٤١,٧	(٢)
رئيسى يستاء	-	صفر	-
(أخرى)	٢	٨,٣	(٤)
اجمالى الاجابات	٢٤	١٠٠	

والواضح بطبيعة الحال أن هذا السؤال موجه لهؤلاء الذين أجابوا فى س٥٩، بأنهم لا يفضلون الراحة وهم يفكرون فى طريقة إخراج الصفحة التى أمامهم، وكان ما يقرب من نصف اجمالى الاجابات عن هذا السؤال، تدور حول تفضيل مواصلة العمل، بصرف النظر عن أية ظروف أخرى محيطة به، فبعض المبحوثين لا يتعب بسرعة، وبعض آخر يحس بإعاقة تفكيره وتركيزه إذا استراح، فى حين أن فريقاً آخر من المبحوثين يشكو من ضيق الوقت، الذى يتيح الراحة، ومعنى ذلك أنه لولا ضيق الوقت لحصل هؤلاء على راحة أيضاً.

وقد أضاف مبحوثان آخران أسباباً (أخرى)، فقال صفوت الربيعى (أخبار الرياضة): «لا أحصل على راحة إلا بعد تنفيذ الفكرة، خشية أن تضيع»، وقال شريف جلال (السياسى): «أشعر أن الاستمرار فى العمل يرفع قدراتى الاخراجية»، ويبدو أن المبحوث الأول من نوع المبدعين الذين يأتيهم الالهام فى وقت مبكر، ربما فور الانتهاء من التحضير، وربما أثناءه، أما المبحوث الثانى فبصرف النظر عن حضور الالهام إليه، فإنه ينظر إلى القدرة الابداعية الاخراجية من حيث هى متغير كمى، يزيد وينقص من مبدع إلى آخر، ويهتم بالتالى برفع هذه القدرة، وحتى ولو من خلال مواصلة العمل.

سابعاً : جو التفكير الابداعى فى إخراج الصفحة(٨)

المقصود بهذا الجو، الميسرات التى تعين الابداع وتشجعه على الظهور، فى مناخ يساعد على انبثاق شرارة الالهام، وقد جاءت أسئلة الاستخبار فى هذا الجزء قليلة العدد، إذ من الصعب الكشف عن ميسرات الابداع، بتوجيه عدد من الأسئلة للمبحوثين، ولذلك تركنا تعميق هذه الجزئية للاستبار.

س٥٠ : هل هناك ظروف معينة، تجعلك أكثر قدرة على تقديم أفكار إخراجية جديدة وجريئة؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الهدوء	٣٢	٦٤	(١)
اعتدال الجو	٥	١٠	(٣)
التدخين	٦	١٢	(٢)
الشرب	٢	٤	(٤)
الموسيقى	٢	٤	(٥)
أخرى	٣	٦	-
اجمالى الاجابات	٥٠	١٠٠	

والغريب فى الاجابة صاحبة المركز الأول «أن يكون جو العمل هادئاً بلا ضجيج»، أن هذا الجو قد لا يتوفر لبعض الصحف المصرية، التى نرى أن صالات التحرير بها، تعج دائماً بالمحررين أغلب أوقات النهار، ولا يعنى ذلك عدم صدق المبحوثين، الذين اختاروا هذه الاجابة، ولكنها ربما كانت أمنية تراودهم، للمساعدة على الاستلهام بشكل أفضل وأسرع، أما عن التدخين، صاحب المركز الثانى فى الجدول السابق، فالواضح أنه من الميسرات المهمة نوعاً ما بالنسبة للمخرجين، مع أن بعض الصحف - كالأهرام مثلا - تحظر التدخين داخل صالة التحرير، التى يتم فيها العمل الاخراجى اليومى، وتحظر فيها كذلك تناول أية مشروبات، والتى مثلت ٤٪ من الميسرات المساعدة على الالهام.

ولم يمنع ذلك بعض المبحوثين من الادلاء ببعض الميسرات

(٨) يشمل هذا الجزء إجابات المبحوثين عن السؤال الخمسين، ثم السؤالين الرابع عشر بعد المائة والخامس عشر بعد المائة.

(الأخرى) غير الواردة فى الاستمارة، وبسبب تنوعها وتشتتها، فقد أخرجناها من القياس الترتيبى، ومن ذلك مثلا ما قاله علاء عبدالوهاب (الأخبار): «أن يكون لدى رئيس التحرير قدر من المرونة، لتقبل الأفكار الجديدة»، ولعل هذا العامل يلقى بعض الضوء على واحد من أهم عوائق الابداع الاخراجى فى مصر، كما سنرى فيما بعد بالتفصيل، أو كما قال صفوت الربيعى (أخبار الرياضة): «الحالة النفسية ساعة إخراج الصفحة، هى التى تتحكم فى تدفق الأفكار أو إعاقتها»، ويدخل تحت هذا العامل - فى رأينا - الظروف الاجتماعية للمخرج، وعلاقته برؤسائه وزملائه، وكذلك الوضع الاقتصادى له، أما شريف جلال (السياسى) فقال: «أستطيع العمل فى أى جو».

س١١٤ : كيف تتصرف إذا صادفتك مشكلة ما فى اخراج صفحة معينة ؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
اجهد فكرى	٢٢	٥٠	(١)
أحصل على راحة	٤	٩,١	(٤)
أستشير رئيسى	٦	١٣,٦	(٣)
أستشير أحد زملائى	١٢	٢٧,٣	(٢)
أترك الصفحة لزميل آخر	-	صفر	-
اجمالى الاجابات	٤٤	١٠٠	

ويتضح من الجدول السابق اتساق ما بين أولى اجابات س١١٤، وأولى اجابات س٥٩، إذ خرجت نسبة من لا يفضلون الحصول على راحة فى الاجابتين متقاربة إلى حد بعيد (٥٠٪، ٥٥٪)، مع أن الراحة مختلفة فى الحالتين، فهى فى س٥٩، راحة بعد الانتهاء من التحضير، واستعداداً لتلقى الالهام، ولكنها فى س١١٤، راحة من أجل التغلب على مشكلة.

وثمة ملاحظة جديرة بالاهتمام، وهى أن نسبة من يستشيرون زملاءهم، تبلغ ضعف نسبة من يستشيرون رؤساءهم، فى حالة مصادفة مشكلة ما، ويدل ذلك دلالة قاطعة، على وجود فارق بين العلاقة بالزميل والعلاقة بالرئيس، كما سيتضح فيما بعد بإذن الله.

س١١٥ : ما هى الظروف المكانية التى تعمل بها فى العادة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أجلس وحدى	-	صفر	-
مع زميل فى حجرة	-	صفر	-
مع عدد من الزملاء	١٦	٤٠	(٢)
فى صالة التحرير	٢٤	٦٠	(١)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

يهدف س١١٥ إلى الاستفسار عن تأثير المكان على ابداع المخرجين، فاتضح أن المخرج المصرى دائماً لا يعمل وحده، صحيح أن لبعض كبار المخرجين حجرات مستقلة، بحكم توليهم مناصب قيادية فى صحفهم، إلا أنهم ساعة العمل الاخراجى الفعلى، يجلسون مع عدد من الزملاء، ولا سيما فى صالات التحرير.

وربما يتصور بعض، أن الجلوس على هذا النحو يعوق الابداع، نتيجة قلة التركيز، الناجمة عن الضجيج، ولكن الحقيقة فى رأينا غير ذلك، فالعمل الاخراجى - كما سبق أن ذكرنا - ليس فناً خالصاً، وإنما هو فن واقعى يموج بالحياة، أى أن التركيز الشديد ليس ضرورياً فى حالات الابداع الاخراجى بصفة عامة.

ثامناً : صلة المحاكاة بالنشاط الابداعى(٩)

يمثل هذا الجزء من الاستخبار، الأسئلة التى تركز على محاكاة المخرجين لبعض الأفكار والأساليب الاخراجية فى صحف أخرى، وقد أنكر جميع المبحوثين فى س٥١، أنهم يحاكون الصحف الأخرى دائماً، وإنما قال ٢٤ مبحوثاً (٦٠٪) أنهم يفعلون ذلك أحياناً قليلة، وقال ١٦ مبحوثاً (٤٠٪) أنهم لا يحاكون أية صحف أخرى مطلقاً، وتتفق هذه النتيجة جزئياً، مع ما سبق أن أوضحته العينة فى الاجابة عن س٣٠، عندما سئل أفرادها عن أسباب اطلاعهم على الصحف، فقد أجاب ٦٢.٥٪ أن السبب هو الاستفادة من المحاسن الاخراجية لهذه الصحف، والواضح هنا تقارب هذه النسبة فى س٣٠،

(٩) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من الحادى والخمسين إلى الرابع والخمسين.

مع نسبة المقلدين أحياناً فى س٥١ (٦٠٪).

س٥٢ : ماذا تعتقد أن يكون رد فعل رئيسك المباشر، إذا اكتشف أنك تنفذ فكرة، نقلا عن صحيفة أخرى؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
يبدى اعجابه	٤	١٦,٧	(٣)
لا يبدى أى رد فعل	١٤	٥٨,٣	(١)
يبدى استياءه	٦	٢٥	(٢)
يطلب منى تعديل الفكرة	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٢٤	١٠٠	

ونلاحظ هنا أن ابداء الرئيس اعجابه بالتقليد لصحف أخرى، يأتى فى ذيل ردود الأفعال المتوقعة من الرؤساء، ولذلك فنحن نرجح أن يكون عدم ابداء أى رد فعل، وهى الاجابة صاحبة المركز الأول، ربما تعنى عدم الرضا، أكثر مما تعنى القبول، بعكس ما يمكن أن يكون متوقعاً، ويدل ذلك فى رأينا على أن عملية المحاكاة ليست من المسائل المرغوب فيها فى أوساط المخرجين المصريين، على الأقل من وجهة نظر الرؤساء، كما يتوقع المرؤوسون.

س٥٣ : فى أى ظروف تضطر إلى نقل فكرة اخراجية من بعض الصحف الأخرى؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الاعجاب بفكرة	١٨	٧٥	(١)
التشابه فى المضمون	٣	١٢,٥	(٢)
عدم وجود وقت	٢	٨,٣	(٣)
عندما أكون حاد المزاج	-	صفر	-
أخرى	١	٤,٢	(٤)
اجمالى المبحوثين	٢٤	١٠٠	

والواضح أن المخرجين المقلدين يستبعدون تماماً صلة الحالة المزاجية بعملية المحاكاة، بل يربطونها فى أغلب الأحيان بإعجابهم بفكرة معينة رأوها فى صحف أخرى، ولا نستطيع أن نتجاهل أثر

ضيق الوقت المتاح أمام المخرج فى قيامه بالمحاكاة، رغم ضآلة نسبته بعض الشيء، الأمر الذى تكرر ذكره فى بعض الأسئلة السابقة. وقد أضاف أحمد البرادعى (الأخبار) بقوله: «إذا أضاف النقل شيئاً إلى الموضوع، مع مراعاة تعديل الفكرة إلى الأحسن»، وهو اعتراف ضمنى من هذا المبحوث، وربما كان هناك آخرون غيره، بأن المحاكاة لا تكون دقيقة وحادة، بل يطرأ على الفكرة المنقولة بعض التعديل.

س٥٤ : لماذا لا تنفذ الفكرة الاخراجية التى تعجبك فى صحيفة أخرى؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
هذا العمل غير أمين	٦	٢٥	(٢)
لكل صحيفة ظروفها	٤	١٦,٧	(٣)
لخشى أن يعرف رئيسى	-	صفر	-
لى أفكارى الخاصة	١٢	٥٠	(١)
لا أنظر فى إخراج الصحف	-	صفر	-
أخرى	٢	٨,٣	-
اجمالى الاجابات	٢٤	١٠٠	

وفى رأينا أن هروب بعض المبحوثين من الاعتراف بمحاكاتهم لأساليب غيرهم، يمثل تزمتاً ليس له ما يبرره، فالمحاكاة فى الأعمال الابداعية ليست نوعاً من السرقة أو عدم الأمانة، كما قالت بذلك (٢٥٪) من الاجابات، ولا سيما فى المراحل الأولى من عمل المبدع فى أحد المجالات الفنية، كالاخراج مثلا، إذ يكون الابداع محصوراً فى نطاق عدد محدود من الأفكار، كما سبق القول فى موضع آخر من الدراسة.

يضاف إلى ذلك أن المخرج المبدع حقاً، يستطيع الاستفادة من الفكرة المقلدة، دون أن ينقلها بشكل يطابق الأصل، وهو ما يحدث كثيراً بالفعل، والدليل على ذلك - من واقع الاجابات عن س٥٤ - ما قاله أحد الرافضين للمحاكاة فى احدى الاجابات

(الأخرى): «لأننى استطيع تطوير الفكرة الاخراجية أكثر من الأصل» (أحمد عبدالمقصود - الأهرام ويكلى). وكأن هذا هو سبب رفضه للمحاكاة، مع أنه فى الحقيقة يمثل جوهر المحاكاة!.

تاسعاً : الصفحات المفضلة وغير المفضلة(١٠)

من المشكلات التى يواجهها المبدعون فى الاخراج الصحفى، أنه كثيراً ما تفرض عليهم صفحات، لا يجدون أنها تستثير طاقاتهم الابداعية الكامنة، ويحرمون من صفحات أخرى، يجدون فيها أنفسهم، ويحققون من خلالها ذواتهم، وهى من مشكلات مرحلة التحقيق (التنفيذ) فى السياق الابداعى، ولذلك يحاول هذا الجزء من الاستخبار معرفة الصفحات المفضلة لدى مفردات العينة، وأسباب تفضيلهم لها، ثم الصفحات التى يحاولون فى العادة الهروب منها، وأسباب ذلك أيضاً.

س٥٥ : فى أي الصفحات تجد نفسك وتحقق ذاتك فى الاخراج؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الصفحة الأولى	٨	٩,٦	(٤)
الصفحة الأخيرة	٢	٢,٤	(٨)
صفحة التحقيقات	٢٠	٢٤,٢	(١)
صفحات الفن	١٨	٢١,٧	(٢)
صفحة الأدب	٣	٣,٦	(٧)
صفحة الرياضة	١٦	١٩,٣	(٣)
صفحة المرأة	٦	٧,٢	(٥)
صفحة المجتمع	-	صفر	-
صفحة الرأى	١	١,٢	(٩)
كلها سيان	٦	٧,٢	(٦)
أخرى	٣	٣,٦	-
اجمالى الاجابات	٨٣	١٠٠	

وفى الحقيقة فإن أياً من الاجابات (الأخرى) لم تحدد صفحات بعينها، ولكن رسمت صفات عامة للصفحات المفضلة لبعض المخرجين، فقالت عواطف عمارة (التعاون): «أفضل الصفحات الاخبارية عموماً»، وقال أحمد البرادعى (الأخبار): «أفضل الصفحات

(١٠) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من الخامس والخمسين إلى الثامن والخمسين.

التى تقبل اضافة فن الرسم إليها»، فى حين يفضل محمود فايد (الأهرام): «الصفحات ذات الطابع الاخراجى القريب إلى المجلة».

ومن جهة أخرى فقد أضاف أحمد سامح (أخبار اليوم) إلى قائمة تفضيلاته شرطاً مهماً من وجهة نظره للصفحة التى يفضل اخراجها، فقال: «أى صفحة، طالما أنا مقتنع بمادتها ومضمونها».

وبالقاء نظرة سريعة على الصفحات الثلاث صاحبةالمراكز الثلاثة الأولى (التحقيقات الصحفية والفن والرياضة)، نكتشف بالاستبطان الذاتى أنها أكثر الصفحات احتياجاً إلى قدرات اخراجية مرتفعة، وتخرج فى العادة مبتكرة وغير نمطية، بصرف النظر عمن يقوم باخراجها، كما أنها من الصفحات المحتوية على صور كثيرة العدد، كبيرة المساحة، مما يعطى الصفحة شكلا أجمل، ويعين المخرج على تصميمها، الأمر الذى لاحظنا أن عينة الاستخبار قد سجلته فى اجابة مفرداتها عن س٥٦، الذى يستفسر عن أسباب التفضيل.

س٥٦ : إذا كنت تجد نفسك وتحقق ذاتك فى اخراج صفحة معينة - أو عدة صفحات - فلماذا؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
لأنها أسهل الصفحات	-	صفر	-
تبرز موهبتى فى الاخراج	٢٢	٥٧,٩	(١)
لا تحتاج وقتاً طويلا	-	صفر	-
تعودت على اخراجها	٥	١٣,٢	(٣)
الاعلانات بها قليلة	١	٢,٦	(٤)
لأن فيها لون اضافى	-	صفر	-
لأن الصور فيها كثيرة	٩	٢٣,٧	(٢)
(أخرى) تعطى حرية أكبر	١	٢,٦	(٥)
اجمالى الاجابات	٣٨	١٠٠	

س٥٧ : أي الصفحات تحاول عادة الهروب من اخراجها، إذا كانت لك حرية الاختيار؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الصفحة الأولى	١	٢,٥	(٥)
الصفحة الأخيرة	٢	٥	(٢)
صفحة التحقيقات	-	صفر	-
صفحة الفن	٢	٥	(٣)
صفحة الأدب	٢	٥	(٤)
صفحة الرياضة	-	صفر	-
صفحة المرأة	١	٢,٥	(٦)
صفحة المجتمع	-	صفر	-
صفحة الرأى	٤	١٠	(١)
كلها سيان	٢٨	٧٠	-
اجمالى الاجابات	٤٠	١٠٠	

ونلاحظ على نتائج الجدول السابق، اتساقها مع نتائج جدول س٥٥، إذ كانت أكثر الصفحات التى يهرب منها المخرجون، هى نفسها أقل الصفحات تفضيلا، وأوضح الأمثلة على ذلك صفحة الرأى، التى يفضلها مبحوث واحد، ويحاول الهروب منها أربعة مبحوثين، أى ثلث الهاربين من الصفحات، وعشر مفردات العينة الأربعين، أما بالنسبة للصفحة الأخيرة، التى يفضلها اثنان، ويهرب منها اثنان، فلعل نمطيتها فى أغلب الصحف المصرية، هى ما دعت مفردات العينة إلى سلوك هذا الموقف، والملاحظ كذلك أن صفحتى التحقيقات والرياضة لم يهرب من اخراجهما أحد مطلقاً، وهما فى س٥٥، كانتا من أكثر الصفحات تفضيلا، إلا أن لصفحة الفن وضع مختلف، إذ يحاول الهروب منها مبحوثان، وعن الأسباب التى تدعو المخرجين إلى محاولة الهروب منها، يدور س٥٨.

س٥٨ : إذا كنت تحاول الهروب من اخراج صفحة معينة - أو عدة صفحات - فلماذا؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
اخراجها لا يبرز الموهبة	٣	١٨,٧٥	(٢)
اخراجها صعب	-	صفر	-
تحتاج وقتاً طويلا	-	صفر	-
لم أتعود على اخراجها	-	صفر	-
زميلا يخرجها أفضل منى	-	صفر	-
اعلاناتها كثيرة	٣	١٨,٧٥	(٢)
تخلو من اللون الاضافى	-	صفر	-
تخلو من الصور	٤	٢٥	(١)
أخرى	٦	٣٧,٥	-
اجمالى الاجابات	١٦	١٠٠	

ونلاحظ هنا أن أسباب التفضيل فى س٥٦، كانت تدور حول محاور أسباب الهروب فى س٥٨، وكانت أهم الأسباب فى السؤال الأخير: خلو الصفحات المذكورة من الصور، وعدم ابراز هذه الصفحات للموهبة الاخراجية لدى بعض المبحوثين، ويشير اتساق الاجابات على هذا النحو إلى صدق المبحوثين فى الأغلب الأعم، عند الاجابة على هذا الجزء من أسئلة الاستخبار.

كذلك ذكر بعض المبحوثين أسباباً (أخرى) لهروبهم من بعض الصفحات، فقال أحمد حمدى (السياسى): «الموادالتحريرية فى صفحات معينة سيئة للغاية، وقد تكون منقولة من بعض الصحف الأخرى»، وقال أحمد سامح (أخبار اليوم) فى دفاعه عن موقفه من صفحة الرأى فى صحيفته: «عدم انضباط المادة التحريرية فى صفحة الرأى»، وقال أحمد عبدالمقصود (الأهرام ويكلى): «إخراج صفحة المرأة ثابت ولا يتغير ولا يحتاج بالتالى إلى تفكير»، أما علاء حجاج (المساء) فذكر سبباً غريباً لهروبه من اخراج صفحة الفن: «لا أعترف بصفحة الفن، لأنها تتناول موضوعات وشخصيات، لا أحب

التعامل معها»!.

عاشراً : أهمية الاسكتش فى العملية الاخراجية(١١)

يدخل هذا الجزء من الاستخبار فى نطاق مرحلة التحقيق، من مراحل السياق الابداعى، ويتعلق بالخطوة التنفيذية من الاخراج الصحفى، أى الخطوة النهائية، بعد اتمام التحضير للعمل الاخراجى، واختمار الفكرة ثم استلهامها، أو بمعنى آخر إنها الخطوة التى تتصل بعملية نقل الفكرة الاخراجية - أو الأسلوب - من ذهن المبدع إلى الماكيت.

س٦٣ : هل تقوم عادة بعمل اسكتش أو أكثر للصفحة، قبل رسم الماكيت النهائى؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أقوم بذلك دائماً	٢	٥	(٣)
أحياناً أعمل اسكتشات	١٦	٤٠	(٢)
أرسم الماكيت			
دون اسكتشات	٢٢	٥٥	(١)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س٦٤ : لماذا تقوم بعمل اسكتشات مبدئية قبل رسم الماكيت؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
حتى أعدل			
اسلوب الاخراج	١٠	٥٢,٦	(١)
لعرضه على رئيسى	-	صفر	-
حتى استعرض أفكارى	٨	٤٢,١	(٢)
(أخرى) فى			
الأعمال الجديدة	١	٥,٣	(٣)
اجمالى الاجابات	١٩	١٠٠	

ونلاحظ من عرض اجابات المبحوثين عن السؤالين السابقين، أن أغلب المخرجين لم يعتادوا على عمل اسكتشات مصغرة، قبل البدء فى رسم الماكيت، وأن معظم الذين يقومون بعمل اسكتش، يفعلون ذلك

---

(١١) يشمل هذا الجزء أسئلة المبحوثين عن الأسئلة من الثالث والستين إلى السبعين.

أحياناً، أي في حالات خاصة، يعرضها س٦٥، كما سنرى بعد قليل.

وعندما سئل أنصار الاسكتش (دائماً أو أحياناً) عن الأسباب التي تدفعهم إلى ذلك (س٦٤)، لوحظ أن رغبتهم في تعديل أسلوب الاخراج بحرية، هو أهم هذه الأسباب، يليه رغبة البعض في استعراض الأفكار أو الأساليب على الورق، حتى يمكن الاستقرار على إحداها، ليتم نقله إلى الماكيت الأساسي، والملاحظ هنا أن كلا السببين يتصل بعضهما ببعض آخر، لأن استعراض الأفكار على الورق، هو الذي يمكن المخرج من التعديل، كل ما هنالك من فرق بينهما، أن نسبة ٤٢،١٪ تمثل أصحاب التفكير المرئي، الذين يفكرون على الورق، أفضل وأسهل من تفكيرهم شفهياً، أي في الذهن فقط.

أما الاجابة (الأخرى) التي طرحها أحمد السعيد (أخبار اليوم)، فهي أنه يقوم بعمل اسكتش فقط في الحالات التي يبتكر فيها فكرة اخراجية جديدة تماماً، وغير مسبوقة، والتي يقدمها في إحدى الصفحات لأول مرة، وينوي تعميمها في عدة صفحات بالأعداد القادمة من الصحيفة، والملاحظة الجديرة بالعناية، أن أحداً من أنصار الاسكتش، لا يقوم به من أجل عرضه على رئيس القسم، وهو ما نؤكده أيضاً بالاستبطان الذاتي، ذلك أن الرئيس يجب أن يرى الماكيت متكاملا في صورته النهائية، وليس مجرد اسكتش قابل للتعديل.

س٦٥ : في أي ظروف تقوم بعمل اسكتش مبدئي، قبل رسم الماكيت النهائي؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبي
عندما تكون الفكرة جديدة	٨	٣٤،٨	(٢)
عندما يصعب اخراج الصفحة	-	صفر	-
إذا كان لدى وقت طويل	٩	٣٩،١	(١)
في الموضوع المهم	٦	٢٦،١	(٣)
إذا طلب رئيسي ذلك	-	صفر	-
اجمالي الاجابات	٢٣	١٠٠	

ويؤيد الجدول السابق، بعض ما ورد في س٦٤، فإن نسبة من أنصار الاسكتش يفعلون ذلك في حالة تطبيق الأفكار الجديدة فقط، وهو ما تطوع أحد المبحوثين بذكره في س٦٤، على أنه اجابة (أخرى). كما أن ارتباط تنفيذ الاسكتش بوجود وقت طويل متاح، يؤكد ما سبق توضيحه في عدد من الأسئلة السابقة، عن أن ضيق الوقت من المشكلات الأساسية للمخرج المصرى، كما ترتبط حالة الموضوعات المهمة بحداثة الفكرة، إذ من المعروف بالاستبطان الذاتى، وكذلك بالملاحظة الشخصية، أنه كلما زادت أهمية الموضوع - أو الصفحة - تطلب الأمر من المخرج تقديم فكرة اخراجية جديدة، أو أسلوب مستحدث، وهو ما يتطلب عادة عمل اسكتش مصغر، وأحياناً أكثر، حتى يتم الاستقرار على فكرة واحدة، أو أسلوب.

وإذا استعرضنا الاجابات، التى امتنع المبحوثون عن اختيارها، لوجدنا أن رئيس القسم فى العادة لا يطلب عمل الاسكتش، لأنه كما ثبت من اجابات س٦٤، فإن المخرج لا يعرض على رئيسه اسكتشاً مصغراً، بل الماكيت الكامل والنهائى، أما امتناع المبحوثين عن اختيار إجابة «عندما يكون اخراج الصفحة صعباً»، فهو وضع طبيعى، لأن أحداً لا يحب الاعتراف بصعوبة العمل من الناحية الفنية - بالفطرة - لأن فى ذلك انتقاصاً من قدراته أمام الآخرين.

س٦٦ : لماذا تمتنع عن عمل اسكتشات للصفحة، قبل رسم الماكيت النهائى؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
عملية عديمة القيمة	٢	٦,٨	(٤)
أرسم الماكيت ثم أعدله	٩	٣١,١	(٢)
لم أتعود على ذلك	١٢	٤١,٤	(١)
لا يوجد وقت	٦	٢٠,٧	(٣)
اجمالى الاجابات	٢٩	١٠٠	

الغريب فى أمر الاجابة عن هذا السؤال، أن نسبة غير قليلة من هؤلاء الذين لا يرسمون اسكتشات مبدئية، يقولون إن سبب موقفهم هذا، هو عدم اعتيادهم عليه، أى أنهم ليست لديهم أسباب

واضحة محددة، ونحن بدورنا نتساءل: هل إذا اعتادوا على عمل اسكتشات، سوف يصبحون من أنصارها؟ وفى هذه الحالة هل سيكون السبب هو تعودهم على ذلك، أم أنه سوف تتولد داخلهم أسباب أخرى؟

ومرة أخرى يقف ضيق الوقت عائقاً فى سبيل عمل الاسكتشات عند عدد من المبحوثين، والذى ربما لولاه لصار هؤلاء من أنصار الاسكتش، بل لعلنا لا نبالغ إذ توقعنا أن عدم اعتياد ٤١،٤٪ ممن سئلوا هذا السؤال، قد تولد نتيجة ضيق الوقت أيضاً. أما أقل الاجابات شيوعاً، فهى أن رسم الاسكتش المصغر عملية عديمة القيمة، وربما نتجت هذه الاجابة عن ضيق الوقت أيضاً. والدليل على ذلك أن حوالى ثلث الاجابات ذكرت أن رسم الماكيت النهائى، ثم تعديله إذا لزم الأمر، هو البديل الطبيعى والمنطقى لعمل الاسكتش، خصوصاً مع عدم توفر الوقت اللازم، إذ ربما لا يحتاج الماكيت إلى التعديل أحياناً.

س٦٧ : هل تقوم عادة بتعديل الماكيت بعد الانتهاء من رسمه؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
دائما	٤	١٠	(٣)
أحياناً	٢٨	٧٠	(١)
لا أعدله مطلقاً	٨	٢٠	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س٦٨ : لماذا تعدل الماكيت بعد الانتهاء من رسمه (دائماً أو أحياناً)؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أجد أسلوبا أفضل	٨	٢٠	(٢)
الاخراج لا يناسب المساحات	٨	٢٠	(٢)
إذا أبدى رئيسى استياءه	٢	٥	(٤)
عند حدوث تعديلات	٢٢	٥٥	(١)
اجمالى الاجابات	٤٠	١٠٠	

ومن الجدولين السابقين - بعد مزج نتائجهما بجداول س٦٢،

س٦٤، س٦٥ – يتضح لنا أن نسبة كبيرة من المبحوثين (٨٠٪) تعدل الماكيت النهائى، بعد الانتهاء من رسمه، فى حين أن أنصار الاسكتش المبدئى يقلون عن النصف، والسؤال المهم فى هذه النقطة: إذا التزم جميع المخرجين بعمل اسكتشات مبدئية، هل تقل نسبة التعديلات على الماكيت النهائى؟ .. وفى رأينا فإن الاجابة عن هذا السؤال هى بالايجاب الجزئى، لأن ٢٥٪ يعدلون ماكيتاتهم لأنهم يجدون أسلوباً أفضل، أو لأن رؤساءهم يبدون استياءهم من أسلوب الاخراج (س٦٨)، وبالتالى فإنه فى حالة الالتزام بالاسكتش فإن نسبة التعديلات على الماكيت النهائى، سوف تقل حتماً بنسبة ٢٥٪ على الأقل، لأن هناك عوامل أخرى تؤدى بالمخرج إلى التعديل، حتى فى حالة رسم الاسكتش، كعدم تناسب أسلوب الاخراج مع مساحات الموضوعات، أو عندما تحدث تعديلات تحريرية مفاجئة بعد الانتهاء من الماكيت.

وترجع أهمية هذه المسألة فى رأينا، إلى أن عامل الوقت، الذى شكا مخرجون كثيرون من ضيقه فى أسئلة عديدة سابقة، يمكن التغلب عليه بعمل اسكتش مبدئى، لأنه لا يحتاج وقتاً طويلا فى رسمه، لصغر مساحته عن الماكيت النهائى، وبذلك يستطيع المخرج توفير الوقت والجهد اللذين ينفقهما فى تعديل الماكيت، ولو بنسبة يسيرة.

س٦٩ : فى حالة تعديل الماكيت بعد الانتهاء من رسمه، هل تفضل استخدام الممحاة (الأستيكة) أم إعادة رسم الماكيت مرة أخرى؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الممحاة	٢	٦,٣	(٣)
إعادة الماكيت كله	٤	١٢,٥	(٢)
حسب كمية التعديلات	٢٦	٨١,٢	(١)
اجمالى المبحوثين	٣٢	١٠٠	

يتضح من الجدول السابق أن أغلب المخرجين الذين يجرون التعديلات على الماكيت، ليست لديهم طريقة واحدة ثابتة لإجرائها، لأن ذلك يخضع – كما قالوا – لكمية التعديلات المطلوبة، ولا ندرى بدقة ما إذا كان المبحوثان اللذان يستخدمان الممحاة يعنيان بإجابتهما أن

تعديلاتهما طفيفة غالباً، وما إذا كان المبحوثون الذين يعيدون الماكيت كله يعنون أن تعديلاتهم كثيرة، لأن هذا أو ذاك يتوقف على ما اعتاد عليه المخرج فى هذه المرحلة من العمل الاخراجي.

س٧٠ : لماذا لا تعدل الماكيت بعد الانتهاء من رسمه؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أفكارى تعجب			
رئيسى	٢	٨	(٤)
لا أجد أسلوباً أفضل	٢	٨	(٥)
التعديلات محدودة	٤	١٦	(٣)
لا أجد الوقت الكافى	٢	٨	(٦)
أقدر المساحات بدقة	٨	٣٢	(١)
أفضل التعديل			
فى المونتاج	٥	٢٠	(٢)
أخرى	٢	٨	-
اجمالى الاجابات	٢٥	١٠٠	

وإذا كانت الاجابة الحاصلة على المركز الأول، تنم عن عمق خبرة لدى أصحابها، فإنها كذلك تدل على نوع من الجمود، لا يتلاءم والطبيعة المرنة للأحداث المفاجئة من جهة، وللفكر الابداعى من جهة أخرى، فى حين تعبر الاجابة الثانية، بتفضيل أصحابها اجراء تعديلاتهم فى أثناء المونتاج، تعبر عن درجة عالية من المرونة، وإن كان هذا العمل لا يوفر الدقة الكافية فى تطبيق أسلوب الاخراج، وعلى العموم فإن عدم تعديل الماكيت، لأى سبب من هذه الأسباب، يضع الاخراج فى قالب محدود، يتسم بالنمطية، ولا يستجيب للمستجدات التى قد تطرأ على الصحيفة.

حادى عشر : علاقة الاخراج بالقارىء(١٢)

يعتبر القارىء محطة الوصول النهائية بالنسبة للاخراج الصحفى، فهو فى رأينا يمثل الهدف الذى يسعى المخرج إلى الوصول إليه بالجذب والتأثير، ولكن المهم أن يعى المخرجون المصريون حدود

(١٢) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من الحادى والسبعين إلى الخامس والسبعين.

العلاقة المتشابكة والمعقدة بين أساليبهم من جهة والقارىء من جهة ثانية، وهذا ما سنحاول إلقاء الضوء عليه فى هذا الجزء من الاستخبار.

س٧١ : ما هى فى رأيك الأهداف الأساسية للاخراج الصحفى؟ (ضع ترتيباً للأولويات).

جدول (أ)

	المركز الأول	المركز الثانى	المركز الثالث	الاجمالى
التعبير عن روح الموضوع	٢٢	١٢	٤	٣٨
التعبير عن سياسة الدولة	١	١	٢	٤
تسهيل القراءة	١٢	٨	١٤	٣٤
الارتفاع بذوق القارىء	٥	٨	٦	١٩
إراحة بصر القارىء	١٠	٦	٤	٢٠
ملء حيز الصفحة	-	٥	١٠	١٥
الاجمالى	٤٠	٤٠	٤٠	

جدول (ب)

عدد نقاط المركز الأول	**عدد نقاط المركز الثانى**	**عدد نقاط المركز الثالث**	**اجمالى نقاط كل هدف**	**القياس الترتيبى**
٦٦	٢٤	٤	٩٤	(١)
٣	٢	٢	٧	(٦)
٣٦	١٦	١٤	٦٦	(٢)
١٥	١٦	٦	٣٧	(٤)
٣٠	١٢	٤	٤٦	(٣)
صفر	١٠	١٠	٢٠	(٥)

وقد اتبعنا فى قياس الاجابات عن هذا السؤال، الطريقة نفسها التى سبق أن اتبعناها فى س٤٠، كل ما هنالك من فرق بينهما، أننا هنا اكتفينا بالمراكز الثلاثة الأولى بين الأهداف الستة التى طرحناها على المبحوثين، باعتبار أن هذه المراكز هى وحدها صاحبة الدلالة، حتى انتهينا إلى إعطاء كل هدف عدداً معيناً من النقاط، وفقاً لتكراره فى الاجابات بكل من المراكز الثلاثة الأولى. ومما يدعم حسن اختيار هذه

الطريقة، ما وجدناه عند تفريغ الاجابات عن هذا السؤال، من أن ٣٨ مبحوثاً من اجمالى المبحوثين الأربعين (بنسبة ٩٥٪)، قد أعطوا «التعبير عن روح الموضوع الصحفى» أحد المراكز الثلاثة الأولى، وأن ٣٤ مبحوثاً (بنسبة ٨٥٪) أعطوا أحد هذه المراكز لهدف «تسهيل عملية القراءة»، أما هدف «إراحة بصر القارىء» فقد حصل على أحد المراكز الثلاثة الأولى لدى ٢٠ مبحوثاً (بنسبة ٥٠٪)، وبالتالى فقد كان طبيعياً أن نستبعد المراكز الثلاثة الأخيرة (الرابع والخامس والسادس) لأنها تصبح فى هذه الحالة غير ذات دلالة.

وبالاضافة إلى وضوح الأرقام الواردة فى جدولى أ، ب من س٧١، فإن النتيجة المهمة، التى لابد من ربطها بغيرها، هو أن هدف «الارتفاع بمستوى تذوق القارىء» قد حصل على المركز الرابع، برصيد ٢٧ نقطة فقط، وقد أورده فى المراكز الثلاثة الأولى ١٩ مبحوثاً فقط (بنسبة ٤٧،٥٪)، وفى رأينا فإن هذه النتيجة تتفق إلى حد ما، مع بعض نتائج س٢٠، الذى كان يستفسر من المبحوثين عن دور وسائل الاعلام - ومنها الصحف - فى تنمية الاستعداد الفنى لدى الانسان، الذى يتعرض لها، وقد سبق أن أشار ٣٧،٥٪ من اجمالى المبحوثين إلى أهمية دور هذه الوسائل، فى حين قال ١٥٪ أن دورها متواضع، وقال ١٥٪ آخرون إنه ليس لها أى دور، كما أجاب ٣٢،٥٪ أن هذا الدور يتوقف على نوعية الوسيلة (راجع س٢٠).

س٧٢ : هل تعتقد أن القارىء يستطيع الحكم على جودة الاخراج؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم يستطيع	٢٤	٦٠	(١)
ربما بعض القراء	١٠	٢٥	(٢)
القارىء لا ينظر إلى الاخراج	٦	١٥	(٣)
لا أدرى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ومع أننا نميل إلى الاجابة الثانية، والتى ربما تدعمها الثالثة، فإن معنى أن يجمع أغلب المبحوثين (٦٠٪) على أن القارىء يستطيع بشكل مؤكد الحكم على جودة الاخراج، أن هؤلاء المخرجين يولون

عنايتهم بالاخراج، طالما أنه يمثل رسالة مفهومة للقارىء كما يرون، وهو ما يؤكد - من وجهة نظر المبحوثين على الأقل - أهمية أن نبدع فى اخراج صحفنا، لا أن تخرج صفحاتنا رتيبة نمطية ومملة.

س٧٣ : هل يمكن القول أن لكل صفحة أسلوباً خاصاً فى الاخراج، يختلف عن أساليب اخراج الصفحات الأخرى؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم دائماً	٢٨	٧٠	(١)
صفحات معينة فقط	١٢	٣٠	(٢)
لا علاقة مع المضمون	-	صفر	-
لا أدرى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

وحسناً فعل المبحوثون الذين اختاروا الاجابة الأولى، التى تمثل فى رأينا الوضع الأمثل للاخراج الصحفى، فى تعبيره عن مضمون كل صفحة، إلا أن واقع الحال فى صحفنا المصرية، تعبر عنه أبلغ تعبير الإجابة الثانية، والتى تشير إلى أن الأساليب الخاصة فى الاخراج هى رهن صفحات معينة فقط دون غيرها، أى أن هناك صفحات يختلف اخراج بعضها عن بعض آخر، كما أن هناك صفحات أخرى، بين أساليبها الاخراجية قدر من التشابه، ويبدو أن الذين اختاروا الاجابة الأولى كانوا يقصدون الحديث عن الوضع الأمثل، كما ينبغى أن يكون، فى حين قصد أصحاب الاجابة الثانية، الواقع الفعلى للاخراج الصحفى.

س٧٤ : هل ترى أن القارىء قد يرفض قراءة صحيفة معينة، بسبب رداءة اخراجها؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم كثيراً	٢٠	٥٠	(١)
أحياناً لبعض القراء	١٥	٣٧,٥	(٢)
لا يحدث مطلقاً	٣	٧,٥	(٣)
لا أدرى	-	صفر	-
أخرى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

وعند مزج اجابات س٧٤، مع اجابات س٧٢، يمكن القول إن هناك علاقة ما، بين الاجابتين الحاصلتين على المركز الأول فى كلا الجدولين، فبينما أجاب ٦٠٪ من المبحوثين بأن القراء يستطيعون الحكم على جودة الاخراج (س٧٢)، أبدى ٥٠٪ رأيهم بأن القارىء قد يرفض قراءة صحيفة، ذات اخراج ردىء (س٧٤)، وفى رأينا فإن الفارق بين النسبتين، هو أن بعض القراء الذين استطاعوا الحكم على جودة اخراج صحيفة، فحكموا عليها مثلا بالرداءة، لا يرفضون قراءتها بعد ذلك، وتبلغ نسبة هؤلاء ١٠٪ من وجهة نظر المبحوثين، ولعل هذا يفسر الاجابة الثالثة فى الجدول السابق، إذ قال بعض المبحوثين إن رفض قراءة صحيفة اخراجها ردىء، لا يحدث مطلقاً، لأن المضمون - فى رأيهم - هو الأساس.

وقد أبدى بعض المبحوثين اجابات (أخرى) عن السؤال نفسه، ونحن نعرضها هنا، لعلها تقدم اضافة تلقى الضوء على هذه النقطة فى العلاقة بين القارىء واخراج صحيفته، فقال أحمد بيومى (الجمهورية): «القارىء المرتفع الثقافة فقط هو الذى يرفض قراءة صحيفة اخراجها سىء»، وقال شريف جلال (السياسى): «إن جمال الاخراج قد يغرى القارىء على شراء صحيفة معينة، ولكنه إذا وجد أن مضمونها لا يعجبه، فإن الاخراج وحده لن يجعله متمسكاً بشرائها فيما بعد».

س٧٥ : هل تعتقد أن لكل صحيفة مصرية نكهة اخراجية مختلفة عن الصحف الأخرى، بحيث إذا أخفينا اسم الصحيفة، يدل اخراجها على هذا الاسم؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم	٢٦	٦٥	(١)
ليس بالنسبة لكل الصحف	١٢	٣٠	(٢)
ليس بالنسبة لكل الصفحات	٢	٥	(٣)
لا أعتقد	-	صفر	-
لا أدرى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ويمكننا أن نستنتج من هذا الجدول أن أغلب المبحوثين يؤيد وجود شخصية اخراجية متميزة ومستقلة لكل صحيفة، عن الصحف الأخرى، وعلى الرغم من اتفاقنا وهذا الرأى، فإن ثلث العينة تقريباً يرى أن بعض الصحف فقط دون سواها، هى التى تتمتع بهذه الشخصية، ولا ندرى بطبيعة الحال أى الصحف يقصدها هؤلاء الأخيرون، أى ما إذا كانت صحفهم التى يعملون بها أم غيرها، المهم أن الاجابة الثالثة عن هذا السؤال، رغم ضآلة نسبة الذين اختاروها، تتفق والطبيعة الاخراجية لكل صفحة، كما تتضح من الدراسات السابقة، فالذى لاشك فيه أن الصفحة الأولى لكل صحيفة، هى التى تعكس تميز شخصية الصحيفة واستقلالها، أما الصفحات الداخلية، فربما تضيق الفروق الاخراجية بينها بعض الشىء.

ثانى عشر : المشكلات الاخراجية للصحف المصرية، كما يراها المخرجون(١٣)

وقد تخيرنا من هذه المشكلات ثلاثاً، تتميز بأنها من أكثر المشكلات إثارة للنقاش والجدل حولها، وأكثرها اتصالا براحة بصر القارىء، وهى كذلك من ثمار التكنولوجيا الحديثة فى الطباعة، ونعرض فيما يلى لإجابات المبحوثين، كما يرون هذه المشكلات، وتحليلنا لها.

س٧٩ : فى الواقع العملى بصحيفتك .. من الذى يتحكم فى كمية البياض بين الأخبار؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
سكرتير التحرير	٣٦	٩٠	(١)
المونتير	-	صفر	-
حسب ظروف الجمع	٤	١٠	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

والغريب أن يجمع أغلب أفراد العينة على أنهم هم الذين يتحكمون فى كمية البياض بين الأخبار، فإن من مسح أساليب الممارسة بالصحف المصرية، فإن قسم الجمع بالفعل هو الذى يتحكم غالباً فى

(١٣) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من التاسع والسبعين حتى الثانى والتسعين.

هذه العملية، ويقتصر دور المخرج في مرحلة المونتاج، على ابداء بعض الملاحظات، الخاصة بالتوسيع أو التضييق بين هذه الأخبار، خاصة وأنه يصعب تحديد كميات البياض بدقة كافية على الصفحة، فى أثناء رسم الماكيت.

س٨٠ : هل تحرص أنت شخصياً على وضع بياض ثابت بين الأخبار؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم	١٦	٤٤,٤	(١)
حسب الظروف	١٠	٢٧,٨	(٢)
لا	١٠	٢٧,٨	(٢)
لا أدرى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٣٦	١٠٠	

س٨١ : هل تنبه المونتير إلى زيادة البياض أو نقصانه عن الحد المناسب؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم دائماً	٢٨	٧٠	(١)
أحياناً	٨	٢٠	(٢)
لا أهتم	-	صفر	-
لا أحضر المونتاج	٤	١٠	(٣)
المونتير يتجاهل تنبيهاتى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س٨٢ : هل سبق لك أن طلبت إعادة جمع خبر، لتقليل أو زيادة البياض بين سطوره؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم كثيراً	٢٥	٦٢,٥	(١)
نادراً	١٠	٢٥	(٢)
لم يسبق لى	٣	٧,٥	(٣)
كل الأخبار سليمة	٢	٥	(٤)
لا أدرى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ومن عرض الجداول الثلاثة السابقة، حول مشكلة البياض بين الأخبار، كأحد أهم المشكلات فى العلاقة بين الاخراج والقارىء، تبدو

لنا محدودية الدور الذي يؤديه المخرج في هذا المجال، فالقليلون يحرصون على وضع بياض بين الأخبار بشكل منتظم (٤٤،٤٪)، ولكن نسبة لا تقل عن ٩٠٪ من المخرجين ينبهون المونتير إلى أخطائه فيما يتصل بالبياض (س٨١)، بل ويطلبون إعادة جمع جبر للتحكم في البياض بين سطوره (س٨٢)، ولعل ارتفاع هذه النسب في السؤالين الأخيرين يؤكد ما سبق أن ذكرناه عند التعليق على س٧٩، من أن دور المخرج في هذه المسألة رقابي بحت، إذ لا يستطيع التحكم في البياض على الماكيت، ولا حتى في أثناء عملية (التبنيط).

س٨٢ : في الواقع العملي .. من الذي يطلب جمع خبر معين بالحروف المائلة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبي
المخرج	٣٠	٧٥	(١)
عامل الجمع	٦	١٥	(٢)
لا أدري	٤	١٠	(٣)
اجمالي المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ورغم عدم استخدام الحروف المائلة في كثير من الصحف المصرية، فإنه يبدو أن اجابة أغلب المبحوثين بأن المخرج هو الذي يطلب تنفيذ هذا الاجراء، ينصرف في المقام الأول إلى الجانب النظري المنطقي من السؤال، فالمفروض أن المخرج هو الذي يطلب الحروف المائلة، إذا أراد، أما الاجابة الثانية فهي تدل على أحد أمرين، كلاهما غير سليم من الوجهة الاخراجية، فإما أن المبحوثين الستة الذين اختاروا هذه الاجابة، يعتقدون بأن عامل الجمع هو الذي يجب أن يختار الحروف المائلة، وهو وضع خاطيء من الناحية النظرية، أما إذا نظرنا إلى الموضوع نظرة عملية تطبيقية، فإن معنى هذه الاجابة، أن هؤلاء المخرجين الستة يتركون بالفعل عامل الجمع يفعل ذلك، دون توجيه أية ملحوظة إليه، يضاف إلى ذلك أن اجابة ١٠٪ من أفراد العينة بعدم علمهم بالذي يطلب الحروف المائلة، يدل على أنهم يجهلون أصول هذا العمل من الناحية النظرية، أو أنهم يشاهدون في الصفحات التي يخرجونها هم حروفاً مائلة، ولا يدرون من الذي طلبها.

س٨٤ : هل سبق لك أن طلبت جمع خبر معين بحروف مائلة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبي
نعم كثيراً	١٤	٣٥	(٢)
أحياناً	٢٠	٥٠	(١)
لم أطلب	٦	١٥	(٣)
اجمالي المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س٨٥ : لماذا تطلب - دائماً أو أحياناً - استخدام الحروف المائلة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبي
شكلا جديداً	٣٤	١٠٠	(١)
تسهل القراءة	-	صفر	-
أقلد زملائي	-	صفر	-
اجمالي المبحوثين	٣٤	١٠٠	

س٨٦ : أي الحروف تطلب أن يتم جمعها مائلة؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبي
الحروف الصغيرة	٦	١٣,١	(٣)
حروف العناوين	١٦	٣٤,٨	(٢)
تعليقات الصور	٤	٨,٧	(٤)
أسماء المحررين	-	صفر	-
مقدمات الموضوعات	١٨	٣٩,١	(١)
أخرى	٢	٤,٣	-
اجمالي الاجابات	٤٦	١٠٠	

ومن مزج نتائج الأسئلة الثلاثة السابقة، يمكننا أن نستنتج أن الذين يطلبون استخدام الحروف المائلة (كثيراً أو أحياناً) قد أجمعوا على أن هذا النمط من الحروف يعطيها شكلا جديداً غير مألوف، ولعل هذا يشير إلى أن رغبة المخرجين في إعطاء شكل جديد للحروف ، ليست رغبة دائمة أو مطلقة، بدليل أن نصف أفراد العينة (٥٠٪) يفعلون ذلك أحياناً (س٨٤)، كما تتسق الاجابة الثالثة من س٨٤ مع ما سبق أن أوضحه س٨٣، من أن عمال الجمع هم الذين يقررون اختيار الحروف المائلة، وذلك بالنسبة نفسها (١٥٪).

وفي الوقت نفسه، ورغم تزايد استخدام الحروف المائلة في بعض الصحف المصرية، فإن أحداً من الذين يستخدمونها لم يعلل

تصرفه بأنه يسهل عملية القراءة، وفى ذلك اعتراف ضمنى بأنه لا صلة مطلقاً بين الحروف المائلة وسهولة القراءة، وهو ما أيدته دراسات اخراجية سابقة، مع أن هذا الشكل من الحروف يرهق بصر القارىء، عند استخدامه فى مجموعة متضامة من السطور، تتم قراءتها عبر فترة مستمرة وطويلة نسبياً من الوقت.

ولما كان هدف «إعطاء الحروف شكلا جديداً غير مألوف» هو الوحيد من استخدام الحروف المائلة، فإن س٨٦ يوضح عدم رغبة أى من المبحوثين فى تجديد شكل الحروف، فى حالة أسماء المحررين، تليها تعليقات الصور، وكان مصدر الغرابة فى إجابة هذا السؤال، عندما أبدى ٦ مبحوثين رأيهم فى إمالة الحروف الصغيرة (المتن)، مما يتعارض وسهولة القراءة، ذلك المبدأ الذى سبقت الاشارة إليه، أما العناوين والمقدمات، التى خرجت معظم الاجابات بأنه يمكن إمالة حروفها، فهو اجراء لا غبار عليه فى رأينا، وكما ذكرت الدراسات الاخراجية السابقة.

ولا ننسى أن إجابتين (أخريين) قد خرجتا من تفريغ إجابات س٨٦، عندما قال أحمد السعيد (أخبار اليوم): «كل صحيفة أعمل بها لها أسلوبها الذى أتبعه»، فى حين عبر أيمن حجازى (الجمهورية) عن أن عناوين معينة هى التى يمكن إمالة حروفها من وجهة نظره، عندما قال: «العنوان الذى يعبر عن أشياء غير منطقية، يمكن إمالته، لكى أضع فيه وجهة نظرى بأنه (حال مايل)».

س٨٧ : إذا جاءك خبر ما، وقد جمعت حروفه مائلة، وأنت لم تطلب ذلك من قسم الجمع، هل تطلب إعادة جمعه مرة أخرى بحروف عادية (معتدلة)؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
طبعاً تحت أى ظرف	٢٨	٧٠	(١)
لو سمح الوقت	١٢	٣٠	(٢)
لم يحدث	-	صفر	-
لا أنظر فى الحروف بعد الجمع	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ويشير الاجماع الغالب على إعادة جمع الخبر تحت أى طرف، إلى اعتقاد راسخ يسود المخرجين المصريين، بأنه ليس كل الحروف يمكن إمالتها، بل يشير أكثر من ذلك، إلى أن حروف المتن الصغيرة لا يمكن جمعها بالحروف المائلة مطلقاً، أما رأى ما يقرب من ثلث أفراد العينة، بأن الوقت المتاح هو الذى يتحكم فى إعادة الجمع، فيشير إلى ضعف الايمان عند هؤلاء، بالنسبة للضرر الواقع على بصر القارىء نتيجة إمالة الحروف، ولعله يشير أيضاً إلى عدم معرفة بعضهم بهذا الضرر.

س٨٨ : هل تفضل وضع بعض الأخبار على أرضيات قاتمة أو باهتة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم جداً	٥	١٢,٥	(٣)
ألجأ إليه أحياناً	٢٨	٧٠	(١)
لست من أنصاره	٧	١٧,٥	(٢)
المونتير يفعله دون علمى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

والملاحظ أن نسبة المخرجين الذين يحبون هذا الاجراء جداً ١٢,٥٪، وهى تقترب كثيراً من نسبة الذين يتركون مسألة تقدير البياض فى يد عمال الجمع أو المونتاج (١٠٪ - س٧٩)، وكذلك تقترب من نسبة الذين يدعون عمال الجمع أيضاً يقررون إمالة الحروف (١٥٪ - س٨٣)، وأغلب الظن لدينا أن المبحوثين أصحاب الاجابات الثلاث هم هم، وفى الوقت نفسه فإن المبحوثين الذين يعزفون عن اتباع هذا الاجراء مطلقاً (١٧,٥٪ - س٨٨)، هم قلة قليلة بالنسبة لباقى مفردات العينة، مما يشير إلى الاتجاه السائد بين المخرجين المصريين حول هذه المسألة.

س٨٩ : لماذا تفضل وضع بعض الأخبار على أرضيات؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبي
يعطى الصفحة شكلاً أجمل	٨	٢٤,٢	(٢)
يسهل قراءة الحروف	٣	٩,١	(٣)
يعطى للتنويع	٢٢	٦٦,٧	(١)
الصحف الأخرى تفعل ذلك	-	صفر	-
نصحنى زملائى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٣٣	١٠٠	

س٩٠ : فى أى الظروف أو الحالات، تلجأ إلى وضع خبر ما على أرضية؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبي
الصفحات الخفيفة	١٢	٢٦,٧	(٢)
عندما يكون الخبر قصيراً	٤	٨,٩	(٣)
إذا خلت الصفحة من الصور	٢٤	٥٣,٢	(١)
مع كبر حجم الحروف	٣	٦,٧	(٤)
فى حالة الأرضيات الملونة	٢	٤,٤	(٥)
عندما يطلب رئيسى	-	صفر	-
اجمالى الاجابات	٤٥	١٠٠	

وفى رأينا فإن الاتساق الذى حدث بين اجابات السؤالين السابقين، يشير إلى صدق أغلب المبحوثين، واهتمامهم بهذه المسألة الاخراجية بالنسبة للقارىء، كما أن لها دلالات أخرى، تختلف من اجابة إلى أخرى، فعلى سبيل المثال فإن رأى ٦٦.٧٪ من المخرجين الذين يفضلون استخدام الأرضيات، بأن هذا الاجراء «يعطى بعض التنويع الذى يكسر الرتابة»، ويتسق والحالة الاضطرارية فى هذا الاستخدام «إذا كانت الصفحة خالية من الصور» (٥٣.٢٪).

كما أننا نرى أن أغلب الاجابات عن س٩٠، تتعامل مع هذه المسألة فى ضوء الشكل الاجمالى للصفحة، بغض النظر عن التأثير المتوقع لدى القارىء، فقد خرجت ٨٠٪ من الاجابات تحدد حالة كون الصفحة خفيفة - كالفن أو الرياضة - وحالة خلو الصفحة من الصور، فى حين ركز ٢٠٪ الباقون على كون الخبر قصيراً، ومجموعاً بحروف كبيرة، مع تلوين الأرضية، وهى كلها الشروط التى حددتها الدراسات الاخراجية السابقة، لاستخدام الأرضيات مع المتون، وتستهدف هذه الشروط كلها التقليل من الاجهاد الذى يصيب بصر القارىء مع هذا الاستخدام.

أما الاجابة العجيبة التى فاجأتنا فى س٨٩، فكانت رأى ٩٪ من المبحوثين بأن استخدام الأرضيات يسهل قراءة الحروف، مما يتعارض تعارضاً تاماً، مع الأصول العلمية البصرية، المتصلة بالقراء، والتى حددتها الدراسات السابقة.

س٩١ : لماذا ترفض وضع أى خبر على أرضية؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الحروف غير واضحة	٥	٣٣,٣	(١)
يتعب عين القارىء	٣	٢٠	(٣)
لا يوجد مبرر	٢	١٣,٣	(٤)
الصحف المحترمة			
لا تفعل ذلك	٤	٢٦,٧	(٢)
أخشى من			
استياء رئيسى	-	صفر	-
أخرى	١	٦,٧	(٥)
اجمالى الاجابات	١٥	١٠٠	

فى البداية لابد أن نذكر أن مسألة استخدام الأرضيات مع متون الأخبار، تقابل باستهجان شديد من جانب بعض المبحوثين، دليلنا على ذلك أن رافضى هذا الاجراء ٧ مبحوثين، أدلوا بخمسة عشر إجابة، ومعنى ذلك أن لكل منهم سببان فى المتوسط لعزوفه عن اتباع الاجراء المذكور.

وإذا كان أكثر من نصف الاجابات عن هذا السؤال (٥٣,٣٪)،

قد حددت أسباباً علمية واضحة، كعدم وضوح الحروف وإرهاق عين القاريء، فإن أقل من نصف الاجابات (٤٠٪) قد رسمت معالم عامة حول رفض الأرضيات، كاجابة «لا يوجد أى مبرر لاتباع هذا الاجراء» أو كإجابة «الصحف المحترمة لا تفعل ذلك»، وعلى جانب آخر فقد ذكر أحمد عبدالمقصود (الأهرام ويكلى) إجابة أخرى هى: «هناك أساليب أخرى لابراز الخبر».

س٩٢ : إذا وضع المونتير أرضية لأحد الأخبار دون علمك، هل تطلب إزالتها؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم تحت أى ظروف	٣٦	٩٠	(١)
لو سمح الوقت	-	صفر	-
أتساهل منعاً للمشاكل	-	صفر	-
لا أنظر للصفحة بعد المونتاج	-	صفر	-
أستشير رئيسى	-	صفر	-
(أخرى) المسألة تتوقف	٤	١٠	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

يمكننا أن نفسر التباين الشديد بين الاجابة الأولى من جهة، والاجابتين المماثلتين فى س٨٢ وس٨٧ من جهة أخرى، من منظور طباعى إخراجى بحت، ذلك أنه بينما تحتاج عملية إعادة جمع خبر، لتعديل البياض بين سطوره، أو لاستخدام الحروف المعتدلة لا المائلة، تحتاج بعضاً من الوقت، قد لا تقدر عليه الصحيفة، أما فى حالة إزالة الأرضية فى أثناء المونتاج، فإنها لا تحتاج إلى أى وقت على الاطلاق، بل يسهل اجراء عملية الازالة بسرعة، ولذلك جاءت الاجابة الأولى بهذه النسبة المرتفعة.

وفى الوقت نفسه خرجت أربع اجابات (أخرى) تدور حول محور واحد، هو أن مسألة إزالة الأرضية أو الابقاء عليها مسألة نسبية، تتوقف على سلامة الأرضية، وتوافر الشروط الواجبة فى هذا الاجراء، وقد عبر المبحوثون الأربعة عن هذا الرأى بأساليب مختلفة.

فقال عطية أبوزيد (الأهرام): «أقر الأرضية إذا كانت تخدم شكل الصفحة». وقالت عواطف عمارة (التعاون): «إذا كانت الأرضية مناسبة للخبر، فإننى لا أطلب إزالتها»، وقال شريف جلال (السياسى): «المسألة تتوقف على سلامة الاجراء من عدمه»، وقال مجدى حجازى (أخبار اليوم): «يمكن ترك الأرضية إذا لم تسىء إلى الماكيت المرسوم، ويمكن إزالتها فى الغيار».

والملاحظة الجديرة بالعناية فى هذه الاجابات (الأخرى) أنها ركزت على دور الأرضية فى الشكل الاجمالى للصفحة، دون تركيزها على الشروط التيبوغرافية فى استخدامها، والتى سبقت إشارة المبحوثين إليها فى س٩٠، مما يدل - وطبقاً للمنطق - أن المبحوثين الأربعة هم بصفة عامة من أنصار استخدام الأرضيات، ولذلك فهو وضع طبيعى أن يترددوا فى إزالة الأرضية، التى وضعها المونتير دون علمهم، فى موقف افتراضى كهذا.

ثالث عشر : علاقة حجم العمل بالقدرة الابداعية (الطلاقة)(١٤)

سبق أن أوضحنا فى المبحث الثالث من الفصل السادس حجم العمل الموكول إلى كل مخرج بالصحف المصرية، فى ضوء متوسط عدد الصفحات بكل صحيفة، وفى ضوء عدد المخرجين العاملين بها، ولم تكن الأرقام الواردة بالجدول (أنظر شكل رقم ٥ - ص٣٠٠) سوى أرقاماً تقريبية غير دقيقة، ولكنها اقتربت من الأرقام التى عرضها المبحوثون فى هذا الجزء من الاستخبار، ولم يكن الفارق بين التقديرين، إلا لنقص عدد مفردات العينة، عن جمهور المخرجين كله، للأسباب التى أوضحناها فى المبحث السابق (الاجراءات المنهجية).

(١٤) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من الثالث والتسعين إلى الثامن والتسعين.

س٩٢ : كم صفحة - فى المتوسط - تقوم بإخراجها فى كل يوم عمل؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
صفحة واحدة	٤	١٠	(٥)
صفحتان	٧	١٧,٥	(٣)
ثلاث صفحات	١٤	٣٥	(١)
أربع صفحات	٦	١٥	(٤)
أكثر من أربعة	٩	٢٢,٥	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ويتضح من الجدول السابق أن أكبر عدد من المبحوثين، يقومون بإخراج عدد متوسط من الصفحات، وهو ثلاث يومياً، وأنه كلما قل حجم العمل أو زاد، فإن عدد المبحوثين يقل تباعاً، وإذا كان من يخرجون أكثر من أربع صفحات، أكبر ممن يخرجون أربعاً، خروجاً على النمط الاحصائى الذى ذكرناه، فلأن فئة «أكثر من أربع» هى فئة عريضة، يمكن أن تشمل عدداً من الفئات الأصغر، فهى ربما تشمل خمس صفحات، وست صفحات ... ألخ.

وتتفق هذه النتيجة جزئياً مع المنحنى الاعتدالى، الذى يمكن فى ضوئه تفسير كثير من الظواهر الانسانية، وعلى رأسها ظاهرة الفروق الفردية، وبمقتضى هذا المنحنى فإن أغلب الأفراد متوسطون - فى السمات الوراثية مثلا وفى الذكاء وفى حجم العمل - وقليل منهم يزيد عن هذه الوسطية، وقليل آخر يقل عنها.

وفى ضوء خصوصية دراستنا حول الابداع فى الاخراج الصحفى، فإنه من الطبيعى أن يقوم أغلب المخرجين بتنفيذ عدد متوسط من الصفحات، على أساس أن هذا العدد يستلزم قدرات وطاقات ابداعية عادية أو متوسطة تتوافر فى الكل، وأن من تزيد قدراتهم عن هذا الحد - ولا سيما بالنسبة للطلاقة - قليلون، كما أن من تقل قدراتهم عن هذا الحد قليلون.

ومن هذا السؤال ننطلق إلى نقطة حساسة ومهمة، ففى ضوء عدد الصفحات التى يقدمها كل مخرج - وهى مسألة نسبية بالطبع -

فإن هناك مخرجين يعملون أكثر من غيرهم، على أساس عدد الساعات التى يقضيها كل منهم فى تنفيذ صفحاته، والذى يزيد كلما ازداد عدد الصفحات، والعكس صحيح بطبيعة الحال.

ولذلك فعندما سئل المبحوثون فى س٩٤، عن رأى كل منهم فى حجم العمل الموكول إليه مقارنة بزملائه، خرجت الاجابات مختلفة بعض الشىء عن س٩٣، لأن كل مبحوث يقارن نفسه بزملائه فى الصحيفة نفسها، وليس بالمخرجين فى جميع الصحف، وقد خرجت اجابات أفراد العينة عن س٩٤ على النحو التالى:

س٩٤ : وفقاً لعدد الصفحات المذكور فى (س٩٣)، ماذا تعتبر نفسك بين زملائك؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المنوية	القياس الترتيبى
أكثرهم عملا	١٢	٣٠	(٢)
أساويهم	٢٥	٦٢,٥	(١)
أقلهم عملا	٣	٧,٥	(٣)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

وعلى الرغم من الاختلاف النسبى بين نتائج س٩٤ وس٩٣، فالسمة المشتركة بينهما أن أغلب المبحوثين يرى أنهم يتساوون مع زملائهم فى حجم العمل، وهو ما يتفق مع ما أوضحه س٩٣، من أن أغلبهم ينفذ عدداً متوسطاً من الصفحات.

س٩٥ : هل تعتقد أن ضخامة حجم العمل يعطيك الفرصة لإبراز قدراتك الاخراجية؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المنوية	القياس الترتيبى
نعم	٤	٣٣,٣	(٢)
لا	٢	١٦,٧	(٣)
لا توجد علاقة	٦	٥٠	(١)
لا أدرى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	١٢	١٠٠	

وهكذا نرى أنه كما أجمع أغلب أفراد العينة من قبل على أنه لا علاقة بين سن المخرج وجودة الاخراج (راجع س س٣٦، ٣٧)، كذلك يرى نصف المبحوثين الذين سئلوا هذا السؤال، أنه لا علاقة

بين كثرة عدد الصفحات الموكولة إليهم وجودة الاخراج، وكانت أقل النسب في هذا الجدول من يرى أن كثرة العمل تهبط بمستوى إخراج كل صفحة.

س٩٦ : هل تشكو من ضخامة حجم العمل؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم جداً	٢	١٦,٧	(٢)
إلى حد ما	٢	١٦,٧	(٢)
بالعكس	٨	٦٦,٦	(١)
لا أدرى	–	صفر	–
اجمالى المبحوثين	١٢	١٠٠	

وهكذا يتفق الجدول السابق مع نتائج س٩٥، فقد كانت أقل النسب أيضاً تشير إلى أن ضخامة حجم العمل الموكول إلى المخرج ترهقه (كثيراً أو إلى حد ما)، ونلاحظ أن أغلب المبحوثين (٦٦،٦٪) يرى أن ضخامة العمل لا ترهقه، بل يجد لذة وسعادة فى ذلك، ورغم أن ثلث الذين سئلوا س٩٥، سبق أن قالوا بأن ضخامة العمل تبرز قدراتهم الاخراجية، ففى رأينا أنه لا تناقض حقيقى بين الاجابتين، فقد يرهقك العمل الضخم فعلا، ولكنه لا يهبط بمستواه من الناحية الفنية.

س٩٧ : طالما أنك وزملاءك متساوون فى حجم العمل، ما هو موقع تفوقك بالنسبة لهم؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أنا الأفضل	–	صفر	–
لا فرق بيننا	٤	١٦	(٢)
أنا الأقل	١	٤	(٣)
أمتنع عن الاجابة تواضعاً	٢٠	٨٠	(١)
اجمالى المبحوثين	٢٥	١٠٠	

وعلى الرغم من أن أحداً من المبحوثين الذين سئلوا هذا السؤال، لم يعتبر نفسه أفضل مخرج بين زملائه. ففى اعتقادنا أن هذه الاجابة هى الجديرة باحتلال المركز الأول، فقد أجمع ٨٠٪ من

المبحوثين على اختيار اجابة: «أمتنع عن الاجابة تواضعاً»، وليس ذلك في رأينا إلا اعترافاً ضمنياً بأنهم يعتبرون أنفسهم بالفعل أفضل من زملائهم، دون التصريح بذلك مباشرة، وقد أضاف مجدى حجازى (أخبار اليوم) إلى اجابته بالامتناع للتواضع، قوله: «إن تحديد مستواى ليس من حقى».

س٩٨ : لماذا يقل حجم العمل الموزع عليك بين زملائك؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
لأنى أحدثهم	-	صفر	-
لأنى أقلهم	-	صفر	-
لأنى بطىء	-	صفر	-
لا أدرى	-	صفر	-
لأنى مشغول	١	٣٣,٣	(١)
ظروفى صعبة	-	صفر	-
أخرى	٢	٦٦,٧	-
اجمالى المبحوثين	٣	١٠٠	

ويشير السبب الوحيد بين الاجابات المختارة، إلى اشتغال المخرجين بأعمال أخرى - غالباً إخراجية - كما سبق القول (راجع الأسئلة من س١ إلى س١٠)، مما يضيق الوقت المخصص للعمل الأصلى أمام المخرجين، ويجعل الرئيس بالتالى يوزع عليه أقل الأعمال، فى حدود الوقت الذى يقضيه داخل الصحيفة.

أما بالنسبة للسببين (الآخرين)، فكان أولهما لعلى حسنين (الأخبار)، الذى قال: «لأننى أقوم بتوزيع العمل بصفتى رئيساً للقسم»، فى حين أجاب أحمد سامح (أخبار اليوم) بقوله: «لأننى عائد حديثاً من الخارج، ولازلت فى مرحلة استعادة عملى السابق»، وكان هذا وذاك هو ما دفع المبحوثين المذكورين إلى قبول أقل الأعمال حجماً وضخامة، كل فى صحيفته.

رابع عشر : الراحة والتعب وتأثيرهما على الممارسة الابداعية(١٥)

سبق أن سألنا المبحوثين عما إذا كانـوا يحصلـون علـى راحـة

(١٥) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من التاسع والتسعين إلى الأول بعد المائة.

فى أثناء عملية التفكير الابداعى، أى خلال الانشغال بإخراج صفحة معينة (الاختمار)، أما فى هذا الجزء فنحن نحاول دراسة الراحة بين كل صفحة وأخرى، وأثر ذلك - من عدمه - على سلامة الممارسة الابداعية، من وجهة نظر المخرجين أنفسهم.

س٩٩ : هل تفضل الحصول على قسط من الراحة بين كل صفحة تقوم بإخراجها وأخرى؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم	١٠	٢٥	(٢)
هذا يتوقف	٢٥	٦٢,٥	(١)
لا	٥	١٢,٥	(٣)
لا أدرى	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

وهكذا تزيد نسبة مفضلى الراحة بين الصفحات، على تفضيل انجاز جميع الصفحات دفعة واحدة، فى حين يفضل معظم المبحوثين ترك تحديد هذه المسألة للظروف، وفى رأينا - ووفقاً للاستبطان الذاتى - فإن هذه الظروف يمكن تلخيصها فى الوقت المتاح لانجاز العمل، علاوة على الظروف النفسية والمزاجية، التى يمر بها المخرج فى أثناء العمل ... ألخ.

س١٠٠ : هل تحس أن اخراجك يتحسن، إذا حصلت على راحة بين كل صفحة وأخرى؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
طبعاً	٢٠	٥٧,١	(١)
لا يوجد فارق	١٣	٣٧,٢	(٢)
اخراجى يسوء	-	صفر	-
لا أدرى	٢	٥,٧	(٣)
اجمالى المبحوثين	٣٥	١٠٠	

والواضح بطبيعة الحال أن هذا السؤال كان موجهاً فى المقام الأول إلى الذين يفضلون الراحة بين الصفحات، وكذلك إلى الذين أوقفوا الراحة على الظروف المحيطة، ولذلك خرجت اجابات أغلبهم إيجابية، فأكثر من النصف يرون أن إخراجهم يتحسن بالفعل بعد

الراحة، كما أن أكثر من الثلث لا يلحظون فارقاً بين العمل بعد الراحة، أو بدونها، في حين أن مبحوثين اثنين أجابا بأنهما لا يدريان بالضبط.

ثم أضاف أحمد سامح (أخبار اليوم) بقوله: «الأمر نسبى، مع الحالة النفسية وضغط العمل»، ومعنى ذلك أن مواصلة العمل دون راحة تحسن الاخراج، في حالة ما إذا كانت الحالة النفسية للمخرج جيدة، ومعنوياته مرتفعة، كما أن ضغط العمل يتحكم أيضاً في مستوى الاخراج، بصرف النظر عن مسألة الراحة.

س١٠١ : لماذا تفضل انجاز صفحاتك كلها دفعة واحدة، دون راحة بين صفحة وأخرى؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أحس بتدفق الأفكار	٧	٤٦,٧	(١)
ارتباطى بمواعيد أخرى	٣	٢٠	(٣)
لكثرة عدد الصفحات	٥	٣٣,٣	(٢)
لا أجد ما أفعله أثناء الراحة	-	صفر	-
حتى يعتقد رؤسائى	-	صفر	-
اجمالى الاجابات	١٥	١٠٠	

يتضح من الجدول السابق أن ما يقرب من نصف إجابات المبحوثين الذين سئلوا هذا السؤال، تركزت على الاحساس بتدفق الأفكار الاخراجية، نتيجة مواصلة العمل، دون راحة بين الصفحات، كما نلاحظ ارتباطاً ما بين الاجابتين التاليتين، واللتين تشكلان أكثر من نصف إجمالى الاجابات عن هذا السؤال، ذلك أن نتيجة الاجابتين واحدة، وهى ضيق الوقت، الذى ينجم عن كثرة عدد الصفحات، وارتباط المخرج بمواعيد أخرى خارج صحيفته، أى أن مواصلة العمل هنا لا تهدف إلى تحسين الاخراج أو تجويده، بقدر ما هى حالة اضطرارية بسبب ضيق الوقت، وهو أمر له دلالته الكبيرة، كما سنرى فيما بعد.

خامس عشر : الاضافات الأصيلة فى الابداع الاخراجى(١٦)

ليس كل مخرج مبدعاً .. هذه حقيقة، سبق أن أكدناها فى الفصول السابقة، وتعتبر الأصالة أهم القدرات الابداعية على الاطلاق، أى تقديم المبدع لشىء جديد غير مسبوق، وعلى الرغم من معرفتنا المسبقة بالمخرجين المصريين المبدعين بالفعل، فإن ذلك لم يمنعنا من معرفة آراء مخرجينا فى أصالتهم وأصالة زملائهم.

س١٠٨ : هل تعتقد أنك أضفت فى عملك بالاخراج معالم جديدة تماماً بالنسبة لصحيفتك؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم معالم كثيرة	١٠	٢٥	(٣)
إضافة محدودة	٤	١٠	(٤)
لم أضف أى جديد	-	صفر	-
هذا أمر يحسمه الغير	١٤	٣٥	(١)
امتنع تواضعاً	١٢	٣٠	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ومرة أخرى فإن امتناع ما يقرب من ثلث أفراد العينة عن الاجابة «تواضعاً»، يشير إلى اعتقادهم بأنهم أضافوا بالفعل معالم كثيرة وجديدة إلى اخراج صحفهم، دون الافصاح عن ذلك مباشرة، ولم يمنع ذلك أكثر من ثلث المبحوثين من أن يقرروا بصراحة أنهم أضافوا معالم جديدة، وإن ذكر بعضهم أنها كثيرة، وقال بعض آخر أنها محدودة، وبينما ترك ثلث ثالث على نحو تقريبى هذه المسألة لتقدير الرؤساء والزملاء، فإن أحداً من المبحوثين الأربعين قد اختار الاجابة: «لم أضف أى شىء جديد فى صحيفتى».

ثم توجهنا بسؤال مفتوح (س١٠٩)، لهؤلاء الذين قرروا بصراحة أن لهم إضافات إخراجية (كثيرة أو محدودة)، وطلبنا منهم أن يكتبوا باختصار أهم هذه الاضافات، وقد خرجت بعض الاجابات - التى لم تجاوز الست - تتسم بالعمومية والشمول وعدم التحديد

(١٦) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من مائة وثمانية إلى مائة وعشرة.

الدقيق، مثلما قال سعيد اسماعيل (الأخبار): «التطوير الدائم فى الشكل، للاستفادة من التطور الهائل فى وسائل الطبع والاتصال، لكى تقف صحيفتى على قدم المساواة مع كبريات صحف العالم»، أو كما قال على حسنين (الأخبار): «هذه المعالم أحب الاحتفاظ بها لنفسى، تواضعاً وتبعاً لشخصيتى، فى محاولة لإعطاء المزيد والجديد والمتنوع والممتاز».

كذلك جاءت اجابات أخرى أكثر تحديداً إلى حد ما، على النحو التالى:

أ - محمد السخاوى (السياسى): «استحداث أشكال جديدة للصفحات التقليدية، وابراز المتن بالشبكات أو بطريقة الجمع، مع استحداث أساليب جديدة فى التصميم كعلامة الاستفهام».

ب - أحمد البرادعى (الأخبار): «بحكم تخرجى فى الفنون الجميلة، أضفت اللمسة الجمالية للصفحة، خاصة إذا كانت فنية أو أدبية، بإضافة بعض الرسوم أو الموتيفات واختيار وتركيب الصور».

ج - أيمن حجازى (الجمهورية): «وضعت شخصية لصفحة معينة، وقمت بتقنين استخدام العناوين الليزر فى صفحاتى».

د - عطية أبوزيد (الأهرام): «رؤوس صفحات جديدة وتبويب جديد، وبادجات وعناوين أبواب جديدة».

وهكذا نرى أن من ينطبق عليهم س١٠٩، يبلغ عددهم ١٤ مبحوثاً، لم يجب على السؤال المذكور سوى ستة (بنسبة ٤٢،٨٪ فقط)، وفى الوقت نفسه فقد كان طبيعياً ألا يجيب أحد مطلقاً على س١١٠، الذى يستفسر من المبحوثين الذين يرون أنهم لم يضيفوا شيئاً جديداً فى إخراج صحفهم، عن أسباب ذلك، وكان عدم الاجابة نهائياً نتيجة منطقية لعدم اعتراف أحد منهم فى س١٠٨ بأنه لم يضف شيئاً جديداً.

سادس عشر : درجة المرونة فى العملية الاخراجية(١٧)

---

(١٧) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من مائة وثلاثة إلى مائة وستة.

اقتصرنا فى قياس مرونة المخرجين المصريين خلال ابداعهم الاخراجى، على المرونة التكيفية. إذ تركنا المرونة التلقائية لأدوات أخرى فى هذه الدراسة، غير الاستخبار، وتتضمن المرونة التكيفية قدرة عالية لدى المخرج المبدع، على التبديل والتعديل والتغيير فى صفحته، استجابة لتغيرات معينة تمت فى أثناء العمل. وبالاستبطان الذاتى لم نجد حالة من حالات التغير المفاجىء داخل الصحيفة، أصلح من نظام الطبعات، الذى تصدر به أغلب الصحف المصرية، ولا سيما اليومية. لذلك خرجت أسئلة هذا الجزء من الاستخبار، تدور حول هذه النقطة.

س١٠٣ : فى أى طبعة من طبعات صحيفتك تفضل العمل أكثر؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الطبعة الأولى	١٢	٣٠	(٢)
الطبعة الثانية أو الثالثة	٤	١٠	(٤)
المسألة تتوقف	٢	٥	(٥)
سيان	١٥	٣٧,٥	(١)
صحيفتى تصدر فى طبعة واحدة	٧	١٧,٥	(٣)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

والواضح من الأرقام السابقة، والنسب المئوية المصاحبة لها، أن عدداً قليلاً من مفردات العينة هم الذين يحبون العمل فى الطبعات المتأخرة، وأن كل الطبعات تستوى عند عدد كبير من المبحوثين، وليس شرطاً بطبيعة الحال أن يتمتع مخرجو الطبعات المتأخرة بقدر أعلى من المرونة، عن غيرهم، ولكن تفضيل هذه الطبعات يعطى بلا شك مؤشراً نحو قدرة المرونة.

س١٠٤ : لماذا تفضل العمل فى الطبعة الأولى فقط؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أستاء من التعديل	٦	٣٧,٥	(١)
حتى أعود مبكراً	٢	١٢,٥	(٢)
ليست لدى سيارة	٢	١٢,٥	(٣)
لا أقوى على السهر	٢	١٢,٥	(٤)
أشعر بالوحدة	-	صفر	-
أخرى	٤	٢٥	-
اجمالى الاجابات	١٦	١٠٠	

ويوضح هذا الجدول أن الاستياء من تعديل إخراج صفحة، لم يقم المخرج أصلا بإخراجها، يقف على رأس قائمة الاجابات، التى أدلى بها المبحوثون الذين يفضلون العمل بالطبعة الأولى فقط، ولعله فى رأينا السبب الوحيد المتصل بطبيعة العمل الاخراجى ذاته، فى حين أن الأسباب الثلاثة التالية فى القياس الترتيبى هى أسباب خاصة ببعض المبحوثين، ولا تمت للعمل بأى صلة.

أما الأسباب (الأخرى) التى أضافها بعض المبحوثين، فكانت متنافرة، بمعنى أنها لم تتركز على نقطة واحدة، ولذلك أغفلنا ذكرها عمداً من القياس الترتيبى، وكانت هذه الأسباب على النحو التالى:

أ - سعيد اسماعيل (الأخبار): «حتى أتمكن من تصحيح الأخطاء الاخراجية إن وجدت».

ب - على حسنين (الأخبار): «مسئوليتى الاشراف على الاخراج فى كل الطبعات».

ج - مجدى حجازى (أخبار اليوم): «من أجل المشاركة فى البناء الأساسى لشكل الجريدة».

د - على الشاذلى (الجمهورية): «العمل فى طبعات الصحيفة يحدده رئيسى المباشر».

ونلاحظ أن الاجابتين الأوليين، تتصلان بعمل بعض مفردات العينة فى النواحى الاشرافية على جهاز الاخراج، فى حين تمثل الاجابة (ج) فى رأينا رغبة حقيقية فى الابداع الاخراجى، تهدف إلى البناء من الأساس، ولا تهدف إلى التعديل، أو إلى الاختيار العشوائى

للعمل، أما الاجابة (د) فلعلها تمثل فى رأينا تفضيل المخرجين، بناء على توجيهات رؤسائهم، فأنا أفضل العمل الذى يفضله رئيسى، وهى ظاهرة خطيرة فى حقل الابداع الاخراجى.

س١٠٥ : لماذا تفضل العمل فى الطبعات المتأخرة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أحب التعديل	-	صفر	-
أحب السهر	-	صفر	-
هذا العمل يبرز قدراتى	١	٢٥	(٢)
اشعر بأهميتى	٢	٥٠	(١)
أحب العمل وحدى	١	٢٥	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤	١٠٠	

وبينما خرجت الاجابات عن س١٠٤ فى أغلبها موضوعية، جاءت اجابات س١٠٥ فى أغلبها شخصية، إذ يتولد لدى المخرج شعور بأهميته، عندما يتولى تعديل صفحات الآخرين، كما أن العمل المنفرد (وحده) يروق لبعض المخرجين، وحتى المبحوث الذى اختار إجابة «هذا العمل هو الذى يبرز قدرات المخرج»، فإن فيه أيضاً مسحة شخصية لا يمكن إنكارها، ولا تمت هذه الأسباب التى عرضها الذين يفضلون العمل بالطبعات المتأخرة، لا تمت للمرونة الابداعية بصلة قوية.

س١٠٦ : لماذا ترى أن شخصية المحرر السهران، تؤثر على كفاءة عملك بالطبعات المتأخرة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
لا أحب العمل مع مغرور	١	١٦,٧	(٣)
أفضل السهر مع من أحبه	٢	٣٣,٣	(١)
بعض المحررين معوقون	١	١٦,٧	(٤)
بعض المحررين غير أكفاء	٢	٣٣,٣	(٢)
اجمالى المبحوثين	٦	١٠٠	

وتمثل الأسباب التى عرضها المبحوثون الستة - الذين سبق أن فضلوا العمل فى أى طبعة ، بناء على شخصية المحرر الساهر فى س١٠٣ - تمثل أسبابهم قمة التوازن فى رأينا بين المسائل الموضوعية والشخصية، فبينما قرر نصف أفراد العينة أن بعض المحررين يعوقون العمل وبعضهم غير كفء (أسباب موضوعية)، ذكر النصف الثانى أنهم لا يحبون العمل مع إنسان مغرور أو متعالى، بل يفضلون العمل مع أشخاص يحبونهم، وإذا كان وضعاً ابداعياً منطقياً أن يبرر المبحوثون تصرفاتهم وفقاً للأسباب الموضوعية، فالغريب أن النواحى الشخصية تتدخل أيضاً لدفع بعض المخرجين للعمل فى طبعات معينة دون سواها، وفقاً لطبيعة العلاقة الخاصة التى تربط كلا منهم بالمحرر الساهر فى الطبعات المتأخرة.

فإذا وضعنا فى الاعتبار ما قاله على الشاذلى (الجمهورية) فى اجابته عن س١٠٤ بقوله: «العمل فى طبعات الصحيفة يحدده رئيسى المباشر»، لأدركنا على الفور خطورة اختيار أحد المخرجين للسهر حتى طبعة متأخرة، واضطراره للعمل مع محرر لا يشعر نحوه بالود، أو غير كفء، أو معوق للعمل، أو مغرور، خصوصاً وأن سعيد اسماعيل (الأخبار) قال فى اجابته عن س١٠٦: «المسألة ليست خاضعة للمزاج الشخصى، والجميع تحكمهم سياسة واحدة».

سابع عشر : فقدان الشهرة للمخرج الصحفى وتأثيراته(١٨)

المخرج الصحفى هو الجندى المجهول داخل المؤسسة الصحفية، فهو أكثر من يبذل جهداً، أو من أكثرهم، وهو فى الوقت نفسه أقل الصحفيين شهرة بين القراء، ولأن المخرجين يعلمون ذلك جيداً، فقد حاولنا فقط أن نستكشف مشاعرهم إزاء هذه المسألة، وما إذا كانت تمثل لهم مشكلة من الناحية النفسية أو الوجدانية.

---

(١٨) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من مائة وإحدى عشر، إلى مائة وثلاثة عشر.

س١١١ : ما رأيك فى أن يضاف اسم المخرج أسفل كل صفحة يقوم بإخراجها؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أوافق	٢٠	٥٠	(١)
ليس لى رأى	٦	١٥	(٣)
أعترض	١٤	٣٥	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

وفى رأينا فإن معنى هذه الأرقام، والنسب المئوية المصاحبة لها، أن قطاعاً كبيراً من المخرجين يفتقد الشهرة التى يتمناها كل صحفى، بل كل إنسان، وربما تزداد نسبة هؤلاء الذين يفتقدون الشهرة، لأن الاعتراض على إضافة اسم المخرج، نبع من أسباب أخرى، لا تمت لفقدان الشهرة بصلة، كما سنرى فيما بعد، عند عرض الاجابات عن س١١٢.

ومما يؤكد لنا هذه النتيجة، الحرارة التى عبر بها بعض المبحوثين عن وجهة نظرهم بالموافقة، ومن ذلك مثلاً، ما ذكره مجدى حجازى (أخبار اليوم) حين قال: «أتمنى طبعاً، وإن كان احتمال تنفيذ هذه الفكرة ضعيفاً، بسبب كثرة التعديلات التى يجريها زميل آخر، غير المخرج الذى رسم الماكيت»، ومعنى ذلك حماسه الشديد لهذه الفكرة، لأنه يوافق عليها، رغم الصعاب التى تعترضها، ومن الاجابات الطريفة عن السؤال نفسه (س١١١)، ما ذكره أيمن حجازى (الجمهورية) حين قال: «ألتمس فقط أن يضاف اسم المخرج فى صفحة الوفيات، إذا مات فى أثناء تأدية وظيفته»!، وإلى جانب السخرية التى تحفل بها هذه الاجابة، فإنها تعكس بلا شك المرارة فى نفس المخرج، من أنه أقل الصحفيين شهرة، مع أنه أكثرهم عملاً، حتى الموت.

س١١٢ : لماذا توافق على إضافة اسم المخرج أسفل صفحته؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
حتى أحقق شهرة	٢	٧,٧	(٤)
أكثر من يبذل جهداً	٨	٣٠,٧	(٢)
مكافأة معنوية للمخرج	١٠	٣٨,٥	(١)
لتكون الصفحة			
منسوبة لمخرج	٦	٢٣,١	(٣)
اجمالى الاجابات	٢٦	١٠٠	

ومن الطبيعى فى رأينا أن تركز الاجابات على «المكافأة المعنوية للمخرج»، إذ احتلت هذه الاجابة مركز الصدارة. فقد تأكد لنا من فحص الاجابات على عدد من الأسئلة السابقة. أن ضعف المقابل المادى للعمل الاخراجى هو من أهم المشكلات التى تواجه المخرج المصرى، ولذلك فالمنطقى والحال هذه أن يبحث المخرج عن البديل، وهو المقابل المعنوى، لا سيما وأن المخرج بالذات «هو أكثر من يبذل جهداً فى الصحيفة» وهو السبب الذى يحتل المركز الثانى بين اجمالى الاجابات. أما تحقيق الشهرة بين القراء فكان فى ذيل قائمة الأسباب، على عكس ما توقعنا فى الحقيقة.

س١١٣ : لماذا تعترض على إضافة اسم المخرج أسفل صفحته؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الصفحة يخرجها			
اثنان	١	٧,٢	(٣)
اجراء غير منطقى	٨	٥٧,١	(١)
الاسم معروف			
للمسئولين	١	٧,٢	(٤)
لن يهتم القارىء	٤	٢٨,٥	(٢)
اجمالى المبحوثين	١٤	١٠٠	

بادىء ذى بدء فإننا نلاحظ ميلا عاماً بين المبحوثين نحو عدم رفض تنفيذ هذه الفكرة بشكل قاطع، ليس فقط لزيادة نسبة الموافقين عن المعترضين (راجع س١١١)، ولكن أيضاً لأن المعترضين كان لكل منهم سبب واحد فى س١١٣، فى حين كان للموافقين أكثر من سبب فى س١١٢، يضاف إلى ذلك أن أكثر من نصف الرافضين كما نرى يعتقدون بأن هذه الفكرة «اجراء غير منطقى وليس له مبرر»،

وهو عندنا ليس سبباً فى ذاته للرفض، أما عدم اهتمام القارىء بنشر اسم المخرج - كما قالت الاجابة الثانية - فليس هو الآخر رفضاً باتاً فى ذاته، ولكنه رفض للوضع غير المرضى، الذى وصل إليه المخرجون بالنسبة للقراء، وإذا وصلنا إلى الاجابتين الثالثة والرابعة - والمتعادلتين فى نسبتيهما - فهما بالفعل يمثلان أسباباً واقعية للرفض، ومع ذلك - وربما من أجل ذلك - حققا أقل النسب المنوية بين الاجابات الأربع.

كذلك فقد أضاف أيمن حجازى (الجمهورية) إجابة (أخرى) لأسباب رفضه للفكرة - مع أنه كان من بين مؤيديها فى س س١١١، ١١٢ - وكانت إجابته تمثل سبباً طريفاً، عندما قال: «هذا الاجراء أقل بكثير مما يستحق المخرج»!، وفى هذه الجملة أبلغ الاجابة.

ثامن عشر : الحوافز النفسية للابداع الاخراجى(١٩)

لم تكن الشهرة هى الحافز النفسى الوحيد للمخرجين المصريين، كما اتضح من تحليل إجابات المبحوثين عن أسئلة الاستخبار، فقد تبين أن من الحوافز النفسية المهمة، إثابة المجيدين من المخرجين عن أعمالهم الابداعية الجيدة والمتميزة، وتتجلى هذه الإثابة فى الجوائز، التى وقفتها نقابة الصحفيين فى مصر، لأفضل الأعمال الصحفية، ومن بينها الاخراج، فهل تتم هذه المسابقة على نحو مرض من وجهة نظر المخرجين؟، وهل تكفى لمكافأة المجيدين فى فن الاخراج؟ .. هذا ما حاولنا أن نستعلم عنه من عينة الاستخبار.

س١٢٩ : هل تقدمت من قبل إلى مسابقة أحسن إخراج فى نقابة الصحفيين؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المنوية	القياس الترتيبى
نعم	١٠	٢٥	(٢)
لا	٣٠	٧٥	(١)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

(١٩) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من مائة وتسع وعشرين، إلى مائة وأربعة وثلاثون.

س١٣٠ : كم مرة فزت بإحدى الجوائز؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
مرة واحدة	٥	٥٠	(١)
مرتان	٢	٢٠	(٣)
أكثر من مرتين	-	صفر	-
ولا مرة	٣	٣٠	(٢)
اجمالى المبحوثين	١٠	١٠٠	

وهكذا نلاحظ أن أغلب المبحوثين لم يتقدموا من قبل إلى هذه المسابقة (س١٢٩)، لأسباب سوف نحاول الكشف عنها فى بعض الأسئلة التالية. كذلك يتضح أن معدل الفوز بالجوائز، يقع فى إطار المنحنى الاعتدالى، الذى سبق الحديث عنه من قبل، فالمتوسطون الذين فازوا مرة واحدة أغلبية، تمثل نصف المتقدمين، وعلى كلا الطرفين نجد ثلاثة لم يفوزوا فى أى مرة، ومبحوثين اثنين فازا مرتين، وهو أكبر عدد من المرات بين المبحوثين العشرة.

س١٣١ : فى المرات التى فزت فيها، هل تعتقد أنك كنت أفضل المتقدمين؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
كنت أفضلهم	٢	٢٨,٦	(٢)
كان هناك أفضل	-	صفر	-
لم أشاهد أعمالهم	-	صفر	-
الحكام أدرى منى	٥	٧١,٤	(١)
اجمالى المبحوثين	٧	١٠٠	

ومع أن مبحوثين اثنين قد قررا أنهما كانا أفضل من زملائهما المتقدمين إلى المسابقة، فلا ندرى بالضبط ماذا يقصد باقى الفائزين، الذين أجمعوا على أن «حكام المسابقة أدرى»، فربما أشارت هذه الاجابة إلى عدم دراية المبحوثين بأسس المفاضلة. ولكن أغلب الظن - وطبقاً لأسئلة سابقة - أن المبحوثين الخمسة قصدوا أن يعبروا عن أفضليتهم عن زملائهم بالفعل، لولا حب التواضع، فألقوا بالتبعة على الحكام.

س١٣٢ : فى رأيك لماذا لم تفز بأى جائزة على الاطلاق؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الفائزون أفضل منى	-	صفر	-
التحكيم يعتمد على المجاملة	٢	٦٦,٧	(١)
لا يوجد تكافؤ فرص	-	صفر	-
لا أدرى	١	٣٣,٣	(٢)
اجمالى المبحوثين	٣	١٠٠	

س١٣٣ : هل تنوى التقدم إلى المسابقة مرة أخرى، رغم عدم فوزك فيها من قبل؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
بالتأكيد	-	صفر	-
لازلت أفكر	١	٣٣,٣	(٢)
هذا يتوقف	-	صفر	-
لن أتقدم	٢	٦٦,٧	(١)
اجمالى المبحوثين	٣	١٠٠	

ونلاحظ من عرض الجدولين السابقين، أن هناك تطابقاً ما بين الاجابات، فقد أجاب مبحوثان عن س١٣٢ بأن سبب عدم فوزهما أن التحكيم فى المسابقة يعتمد على المجاملة، ولذلك كان طبيعياً أن يجيبا عن س١٣٣ بأنهما لن يتقدما مرة أخرى، فى حين قال الثالث فى س١٣٢ أنه لا يدرى سبب فوزه، ولذلك خرجت اجابته فى س١٣٣ بأنه لا يزال يفكر فى دخوله المسابقة مرة أخرى، وقد تأكدنا من فحص الاستمارات الثلاثة، من هذا التطابق.

وبصرف النظر عن كون التحكيم يعتمد على المجاملة فعلا أم لا، فلا شك أن من طبائع الأشياء، أن يؤدى الاعتقاد فى ذلك، إلى العزوف عن دخول المسابقة، لعلم المتقدمين أنهم لن يفوزوا، ولذلك ففى رأينا أن اللجنة المنظمة لهذه المسابقة فى نقابة الصحفيين، عليها دور كبير فى تحسين الصورة الذهنية عن لجان التحكيم، وإلا استمر هذا الاعتقاد سائداً بين المتقدمين، واستمر بالتالى العزوف عن التقدم إلى المسابقة.

س١٣٤ : لماذا لم تتقدم من قبل إلى مسابقة أحسن اخراج؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
لازلت دون المستوى	٨	٢٢,٩	(٢)
بعض زملائى لم يفوزوا	٦	١٧,١	(٣)
أعرف أننى لن أفوز	-	صفر	-
لا أحب الشهرة	١٦	٤٥,٧	(١)
(أخرى) ضيق الوقت	٢	٥,٧	(٥)
(أخرى) السفر	٢	٨,٦	(٤)
اجمالى الاجابات	٣٥	١٠٠	

ونحن نتحفظ على الاجابة الحاصلة على المركز الأول «لا أحب أضواء الشهرة»، إذ هى تتناقض مع نتائج بعض الأسئلة السابقة (س س١١١ -١١٣)، كما أنها تتناقض مع طبائع البشر، ولا سيما الصحفيين، وحسناً أن يعترف نفر غير قليل من أفراد العينة - قارب على الربع - بأنه لا يزال دون المستوى، ولا ننسى أن عدم فوز بعض الزملاء، الذين سبق تقدمهم للمسابقة، كان أحد العوامل التى تقف وراء عدم تقدم هؤلاء الآخرين.

أما الأسباب (الأخرى) التى تم تسجيلها فى تحليل الاجابات عن هذا السؤال، فقد أجمع بعضها على سببين، وهذا ما دعانا إلى تخصيص فئة مستقلة لكل سبب، ومن المهم أن نعلم أن ضيق الوقت كان أحد هذه الأسباب، وهو يمثل المشكلة المزمنة، التى تردد تكرارها فى عدد من الأسئلة السابقة، بالاضافة إلى سفر بعض المبحوثين إلى الخارج فترات طويلة.

كذلك فقد تم رصد عدد من الأسباب (الأخرى) المنفردة، نستطيع أن نسجل بعضاً منها، مثلما ذكر شريف جلال (السياسى) أنها: «أسباب تتعلق بتخلف بعض الامكانات الفنية بالمؤسسة التى أعمل بها»، أو ما ذكره أيمن حجازى (الجمهورية) من أن: «عيون لجنة التحكيم تختلف عن عيونى، ولذا فلن نتفق»، وهذه هى المرة الثانية التى يشار فيها بوضوح إلى حكام المسابقة، مع اختلاف جوهر الإشارة، وكذلك ما ذكره أحمد شلبى (الأخبار) من أنه «ليست هناك صفحات ثابتة، بل يتغير إخراجها أحياناً فى الطبعات الأخرى»،

كذلك أبدى بعض المبحوثين عدم اهتمامهم بالمسابقة على نحو الاجمال، وهو ما عبر عنه سعيد اسماعيل (الأخبار) بقوله: «لا أتحدث عن الجزاء خارج جريدتى».

تاسع عشر : عوائق السياق الابداعى(٢٠)

للابداع فى كل المجالات العلمية والفنية عدد من المشكلات، التى تعترض سبل المبدعين، عن تقديم أعمالهم الابداعية، بالمستوى الذى يرضون عنه، وبالشكل الذى يقدمهم للمتلقين والنقاد على السواء فى أحسن صورة، ولما كان الاخراج الصحفى - بوصفه عملية إبداعية - يتأثر بالوسط الذى يعمل فيه المخرجون، فقد كان ضرورياً أن نتعرف من عينة الاستخبار عن أهم ما يعوق تدفق إبداعاتهم الاخراجية، وبخاصة ما يتصل منها بهذا الوسط.

ورغم أنه قد أمكننا أن نستخلص عدداً من هذه المشكلات، بطريق غير مباشر، من تحليل الاجابات عن الأسئلة السابقة، فقد رأينا أن نطرح على أفراد العينة بعض الأسئلة، التى تستفسر منهم بشكل مباشر، عن أهم ما يقلل من رضانهم عن عملهم بالاخراج، وتعمدنا أن يكون أحد الأسئلة التى يشملها هذا الجزء من الاستخبار، من نوع الأسئلة المفتوحة، وفيما يلى نعرض للاجابات عن هذه الأسئلة.

س١١٧ : هل أنت راض عن عملك فى الاخراج؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم تماما	٢٠	٥٠	(١)
إلى حد ما	١٥	٣٧,٥	(٢)
غير راض	٥	١٢,٥	(٣)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

الواضح من الجدول السابق أن السمة السائدة بين اجمالى المبحوثين هى الرضا عن عملهم بالاخراج، فقد وقف الرضا التام على القمة، وأعقبه الرضا الجزنى، وفى المؤخرة وقف عدم الرضا، لدى

---

(٢٠) يشمل هذا الجزء إجابات المبحوثين عن الأسئلة من مائة وسبعة عشر إلى مائة وعشرين.

خمسة فقط من المبحوثين، كان لهم بالتأكيد أسبابهم فى تكوين هذا الاتجاه.

س١١٨ : ما هى أسباب رضائك التام عن عملك بالاخراج؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
رؤسائى يمتدحوننى	٤	١٧,٤	(٤)
زملائى يعترفون بأننى الأفضل	٢	٨,٧	(٥)
أحصل على مكافآت	٥	٢١,٧	(٢)
أطبق ما درسته بالجامعة	٧	٣٠,٥	(١)
فزت بجائزة أحسن مخرج	٥	٢١,٧	(٢)
اجمالى الاجابات	٢٣	١٠٠	

وجهنا هذا السؤال إلى الراضين تماماً عن عملهم بالاخراج، وعددهم عشرون، كانت لكل منهم عدة أسباب، وهذا ما دعانا إلى تسجيل التكرارات والنسب المئوية على أنها اجابات، وليست مبحوثين، ومع أن وقوف «تطبيق ما درسه المبحوثون بالجامعة» على رأس أسباب الرضا، مما يشير إلى الأهمية النسبية لدور التعلم فى تطوير الممارسة الابدعية، فإن نسبة هذه الاجابة لم تتجاوز الثلث، وهذا يعنى عدم شيوع هذه الأهمية بين أفراد العينة، وهو ما سبق أن اتضح من الاجابات عن س س١١- ١٥.

ويمكن أيضاً أن نستنتج من الجدول نفسه أن الحوافز المادية والتقدير المعنوى هما العاملان التاليان فى تكوين الرضا لدى المبحوثين، بحصول بعضهم على مكافآت تفوق وعلاوات، وفوز بعضهم الآخر بجائزة أحسن مخرج، فى المسابقة التى لا تخلو جوائزها من العائد المادى، وهى إضافة مهمة، تجعل للحوافز المادية قصب السبق على تلك المعنوية، والدليل على ذلك أن امتداح الرؤساء والزملاء - وهو حافز معنوى بحت - يأتى فى المرتبة الأخيرة بين الاجابات المسجلة عن هذا السؤال.

ومن الاجابات (الأخرى) التى تم تسجيلها، ما دار أغلبه

حول صلة الرضا عن العمل بوجه عام، بالنشاط الابداعى، مثلما قال أحمد سامح (أخبار اليوم): «الشعور بالرضا عما نقدم للعمل هو أساس الابداع»، أو كما قال عطية أبوزيد (الأهرام): «الاخراج هو العمل الوحيد الذى أحقق ذاتى من خلاله ١٠٠٪»، كذلك ما ذكره أحمد السعيد (أخبار اليوم): «أفضل العمل الذى يتميز بالابداع والتجديد المستمر»، وتشير هذه الاجابات الثلاث فى مجملها إلى أن العامل الأساسى فى رضا أصحابها عن عملهم بالاخراج، أنه عمل ابداعى فى حد ذاته، وهى إشارة مهمة فى هذا الصدد، لا نستطيع أن نتجاهل أن اثنين من أصحاب هذه الاجابات من صحيفة «أخبار اليوم».

س١١٩ : ما هى العوامل التى تقلل من رضائك عن عملك بالاخراج؟

وجهنا هذا السؤال إلى الذين سبق أن أجابوا عن س١١٧ بأنهم راضون إلى حد ما، فكان منطقياً أن نستفسر منهم عن عوامل تقليل رضائهم، وتعمدنا لذلك أن يكون هذا السؤال مفتوحاً، بحيث يجد فيه المبحوثون فرصة للحديث بشىء من الحرية عن هذه العوامل، دون أن نقيدهم بإجابات بديلة محددة، وكان من بين العوامل التى كتبها هؤلاء:

أ - عدم توفر الظروف المناسبة للابداع، وغياب التقدير المناسب مادياً ومعنوياً (علاء حجاج - المساء).

ب - المضمون غالباً غير جيد، والاخراج يتأثر أحياناً بآراء مفروضة علينا، وهى قد تكون غير صالحة، ثم إن الجو النفسى للعمل غير مناسب للابداع، وكثيراً ما يحدث التناقض بين الأفكار التى أومن بها والأفكار التى أرسمها، علاوة على أن وحدة التكامل بين الأقسام التحريرية والفنية، اللازمة لانجاح العمل، غير موجودة بشكل مرضى (أحمد شلبى - الأخبار).

ج - عدم تعاون البعض مع الاخراج، لانجاز أفضل اخراج، وعدم توافر الامكانات الاخراجية فى الغالب، والتى تتيح الفرصة للمخرج للابداع (أحمد السعيد - أخبار اليوم).

د - عدم مكافأة المخرج حتى من الناحية المعنوية، فالبعض ينظر إليه وكأنه عامل فنى أو ميكانيكى أو سباك(١)، كل أخطاء الآخرين تعلق فى رقبة المخرج (أحمد بيومى - الجمهورية).

هـ - شدة التوتر والقلق، وعدم وجود حافز معنوى أو مادى يذكر (خالد فرحات - أخبار اليوم).

و - لم أصل بعد إلى المستوى الذى أرضى عنه (عاطف حنفى - الجمهورية).

ز - دورية صدور الجريدة اليومية تحول دون التجديد فى الاخراج، بالاضافة إلى عدم توفر الظروف المناسبة للابداع، وعدم تعاون بعض الزملاء (عطية أبوزيد - الأهرام).

ح - عندما أضطر إلى اخراج مادة صحفية، لا تتفق مع قناعاتى، أو عندما يكون هناك قصور فى التنفيذ، أو فى مستوى المادة التحريرية (مجدى حجازى - أخبار اليوم).

ط - عدم وجود الامكانات الحديثة فى جريدتى (محمد السخاوى - السياسى).

ى - لأننى جندى مجهول فى ميدان كله شهرة (صفوت الربيعى - أخبار الرياضة).

ك - أحاول دائماً التطلع إلى الأفضل، لذلك لا يرضينى إلا أن تكون صفحتى ممتازة، فإذا وقعت بعض الأخطاء الصغيرة، أشعر دائماً بعدم الرضا (شريف جلال - السياسى).

ومن عرض الاجابات المفتوحة على النحو السابق، يمكننا أن نستخلص أهم المشكلات أو العوائق، التى تحول دون الرضا الكامل للمخرج عن عمله، ونستطيع جدولة هذه العوائق بشكل إحصائى أكثر دقة، كما يلى:

العوائق	التكرار	٪	القياس الترتيبى
تخلف الامكانات الفنية	٤	٢١,١	(١)
غياب التقدير المادى	٣	١٥,٧	(٢)
غياب التقدير المعنوى	٣	١٥,٧	(٣)
رداءة المضمون الصحفى	٣	١٥,٧	(٤)
عدم تعاون الزملاء	٢	١٠,٦	(٥)
شدة التوتر والقلق	١	٥,٣	(٦)
دورية الصدور اليومية	١	٥,٣	(٧)
فقدان الشهرة	١	٥,٣	(٨)
ضحية أخطاء الآخرين	١	٥,٣	(٩)
اجمالى تكرارات العوائق	١٩	١٠٠	

س١٢٠ : ما هى أسباب عدم رضائك مطلقاً عن عملك بالاخراج؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
محررا لا مخرجا	٢	٢٥	(٢)
الفنان لا يرضى	٢	٢٥	(٣)
وسط القسم سيء	-	صفر	-
لا شيء جديد أقدمه	-	صفر	-
المرتبات ضعيفة	١	١٢,٥	(٤)
الاخراج مرهق	٣	٣٧,٥	(١)
اجمالى الاجابات	٨	١٠٠	

ونحن نعتبر النتائج المستخلصة من الجدول السابق، على درجة كبيرة من الأهمية، بالنسبة لموضوع دراستنا ككل. فالواضح أن لكل مبحوث من المبحوثين الخمسة، الذين سئلوا هذا السؤال، أكثر من سبب، يدعوه إلى عدم الرضا المطلق عن عمله بالاخراج، لأن اجمالى الاجابات بلغ ثمانية، وتبرز فى هذا الجدول مشكلة جديدة، لعلها لم تظهر بهذا الوضوح من قبل فى الاجابات عن الأسئلة السابقة، وهى زيادة الإرهاق الذى يلاقيه المخرج فى أثناء العمل، والتى احتلت المرتبة الأولى بين أسباب عدم الرضا، وسوف نلقى الضوء على هذا العائق فى خاتمة الدراسة بإذن الله.

والغريب أن تخرج ربع الاجابات دالة على أن المخرج لا يعمل فى المكان المناسب له، عندما قال ٢٥٪ من المبحوثين الخمسة إنهم خلقوا ليكونوا محررين لا مخرجين، وهى ظاهرة خطيرة فى رأينا، ربما كانت موجودة عند آخرين، لم يجدوا الشجاعة الكافية لإبداء هذا الرأى، كذلك فإن الظاهرة الملفتة فى هذا الجدول، تراجع العائق المادى إلى أدنى درجات سلم العوائق، وليس فى ذلك أدنى تناقض مع غيره من نتائج الاستخبار، بل إن تفسيره الوحيد أن ضعف مرتبات المخرجين من المسائل الحساسة، التى ربما يخجل البعض من ذكرها.

عشرون : دور التقويم فى تنمية النشاط الابداعى(٢١)

يصعب أن يقدم القراء تقويماً لأحد الأعمال الابداعية الاخراجية، فالقارىء لا ينظر إلى الاخراج فى ذاته، باعتباره عملا فنياً، كما أن الصفحة عادة لا تكون منسوبة لمخرج معين، ولكن التقويم يأتى غالباً من رؤساء المخرج وزملائه، الذين يعملون معه فى صحيفة واحدة، كذلك يقوم بالتقويم الأكاديميون المتخصصون فى الاخراج الصحفى بالجامعات، وقد يتم هذا التقويم أو ذاك بشكل رسمى، أو ربما بشكل ودى، ولذلك كانت أسئلتنا فى هذا الجزء من الاستخبار، عن علاقة كل مبحوث برؤسائه وزملائه وكذلك بنقاده، بهدف قياس الدور الذى يؤديه التقويم فى تنمية النشاط الابداعى، من وجهة نظر المخرجين على الأقل.

س٤٥ : هل يعطيك رئيسك المباشر الفكرة الاخراجية للصفحة؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
يحدث دائماً	-	صفر	-
يحدث أحياناً	١٨	٤٥	(٢)
لا يحدث مطلقاً	٢٢	٥٥	(١)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

بدأنا هذا الجزء بسؤال المبحوثين عن الأفكار الاخراجية التى يقترحها رئيس القسم، على أساس أن تدخل الرئيس بتقديم الفكرة للمخرج، ربما يعنى فى أحد جوانبه عدم اقتناعه الكامل بإمكانات مرؤوسيه الابداعية، ومن فحص اجابات س٤٥، يبدو أن إعطاء الرؤساء للأفكار الاخراجية للمرؤوسين، ليس عادة شائعة فى الصحف المصرية، فأكثر من النصف لا يتلقون أية أفكار مطلقاً من رؤسائهم، أما الباقون (أقل من النصف) فإنهم لا يتلقونها إلا فى أحيان معينة.

(٢١) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من الخامس والأربعين إلى التاسع والأربعين، ثم من مائة وإحدى وعشرين إلى مائة وثمانية وعشرين، ثم السؤالين مائة وثمانية وأربعين ومائة وتسعة وأربعين.

س٤٦ : لماذا يعطيك رئيسك المباشر الفكرة الاخراجية للصفحة (دائماً أو أحياناً)؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
لا يثق فى أفكارى	٣	١٦,٧	(٣)
لاعتزازه بأفكاره	١	٥,٥	(٤)
يتلقى تعليمات من رئيسه	٦	٣٣,٣	(٢)
ليؤكد ذاته	-	صفر	-
ليثبت رئاسته	-	صفر	-
لمساعدتى على الانجاز	٨	٤٤,٥	(١)
اجمالى المبحوثين	١٨	١٠٠	

والواضح من اجابات المبحوثين فى الجدول السابق، أن اسباب اقتراح الرئيس فكرة إخراجية ترتكز على عنصر إيجابى فعال، إذ يجمع قرابة نصف المبحوثين على أن هذا الاقتراح يهدف أساساً إلى مساعدة المخرجين على إنجاز العمل بسرعة، والمبحوثون فى الوقت نفسه قد استبعدوا تماماً من إجاباتهم الجانب السلبى من هذا التصرف، وهو تأكيد الرئيس لذاته، أو إثبات أنه رئيس بالفعل، وحتى التركيز على اعتزاز الرئيس بأفكاره هو، فلم ينل إلا قسطاً ضئيلا من إجابات المبحوثين، وربما يلتمس ثلث المبحوثين عذراً لرؤسائهم، الذين يسلكون هذا التصرف، بأنهم يتلقون تعليمات بهذه الأفكار الاخراجية من رؤساء التحرير، وينقلونها إلى مرؤوسيهم.

وهكذا نجد أن أغلب الاجابات، قد ابتعدت بنا عن طريق التقويم، الذى نحاول الاستفسار عنه فى هذا الجزء، اللهم إلا إجابة واحدة، كان نصيبها ١٦,٧٪ فقط من اجابات المبحوثين، هى أن الرئيس «لا يثق فى أفكار مرؤوسه»، وإلى جانب إمكان التشكك فى صدق هذه الاجابة، فإن نسبتها الضئيلة نسبياً، وترتيبها الثالث بين الاجابات الأربع، يشيران إلى محدودية العلاقة بين إعطاء الأفكار من جهة، وتقويم الرئيس لمرؤوسه من جهة أخرى.

س٤٧ : ماذا يكون تصرفك بالنسبة للأفكار الاخراجية، التى يعطيها لك رئيسك المباشر؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أنفذ الفكرة بحذافيرها	-	صفر	-
أنفذ روح الفكرة	١٢	٥٧,٢	(١)
أعدل فيها قليلا	٩	٤٢,٨	(٢)
أرفض الفكرة تماماً	-	صفر	-
اجمالى الاجابات	٢١	١٠٠	

مالت إجابات المبحوثين الثمانية عشر، الذين يتلقون أفكاراً إخراجية من رؤسائهم أحياناً، إلى التوسط والاعتدال فى تنفيذ هذه الأفكار، فلم يذكر أحدهم أنه ينفذ الفكرة كاملة بحذافيرها، كما لم يذكر أيهم أيضاً أنه يرفض الفكرة تماماً، وإنما خرجت الاجابات تؤكد على أن المخرج ينفذ روح الفكرة دون الالتزام بتفاصيلها، بالاضافة إلى إجراء بعض التعديل فى الفكرة لو لم تعجب المخرج، ونلاحظ أن الفارق طفيف بين الاجابتين فى المعنى، وهى علامة طيبة بالنسبة لمخرجينا، الذين يتضح من اجاباتهم ميلهم نحو التوسط والاعتدال، وعدم التطرف.

س٤٨ : فى أى ظروف يصمم رئيسك المباشر على ضرورة تنفيذ الفكرة التى يعطيها لك؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
إذا تلقى الفكرة من رئيس التحرير	١٢	٤٦,٢	(١)
عند طرحها فى الاجتماع	٤	١٥,٤	(٣)
إذا أعجبته فى صحيفة	-	صفر	-
فى الموضوعات المهمة	٦	٢٣,١	(٢)
إذا حدث تعديل تحريرى	٣	١١,٥	(٤)
عند تغيير الاعلانات	-	صفر	-
عندما يجدنى متباطئاً	-	صفر	-
إذا كان الوقت ضيقاً	١	٣,٨	(٥)
اجمالى الاجابات	٢٦	١٠٠	

يستمد هذا السؤال أهميته من أن المبحوثين الثمانية عشر أنفسهم، سبق أن رفضوا فى س٤٧ تنفيذ الفكرة التى يقترحها رئيس القسم بحذافيرها كاملة، ومع ذلك فقد يصمم الرئيس فى أحيان معينة على تنفيذ فكرته، فما هى هذه الأحيان؟، تركز أكثر من ٦٠٪ من اجمالى الاجابات على أن أهم هذه الظروف هى عندما تأتى الفكرة من أعلى، سواء من رئيس التحرير مثلا، أو عند طرحها فى الاجتماع الصباحى، وفى هذا إشارة واضحة إلى ضعف تمسك رئيس القسم بفكرته لمجرد أنها من عندياته، وهو ما سبق أن أسميناه فى الباب الأول بالتسلطية، أى الايمان بالمبادىء والأفكار لمجرد أنها أتت من سلطة أعلى.

فى حين ركز ثلث الاجابات عن س٤٨، على أن الدواعى التحريرية الصحفية، هى التى تدعو رئيس القسم إلى التمسك بتنفيذ فكرته، سواء عند احتواء الصفحة على موضوع مهم، أو فى حالة إجراء تعديل تحريرى مفاجىء، وهى فى رأينا من الأسباب الموضوعية المنطقية لتمسك الرئيس بفكرته، أما ضيق الوقت فكان نصيبه من اجمالى الاجابات ضئيلا، ويبدو أنه لا يحدث كثيراً، لأن مبحوثاً واحداً هو الذى اختار هذه الاجابة.

س٤٩ : لماذا يمتنع رئيسك المباشر عن إعطائك الأفكار الاخراجية لصفحاتك؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
لا يملك الأفكار	٢	٦,٢٥	(٤)
أنا صاحب الفكرة	٨	٢٥	(٢)
لأنه ديمقراطى	٤	١٢,٥	(٣)
لثقته فى قدراتى	١٦	٥٠	(١)
لأنه غير واثق فى نفسه	-	صفر	-
(أخرى) نظام العمل	٢	٦,٢٥	(٥)
اجمالى الاجابات	٣٢	١٠٠	

وكما يتضح من الجدول السابق، فقد تركز نصف إجابات المبحوثين، الذين وجه إليهم هذا السؤال، على أن سبب امتناع الرئيس

عن تقديم أفكاره لمرؤوسيه، هو أنه يثق فى قدرات المخرجين، الذين يعملون تحت إمرته، وإلى جانب ما فى هذه الاجابة من إبراز للجانب الايجابى فى الرؤساء، فلاشك أنها تبرز كذلك جانباً ايجابياً من المخرجين أنفسهم، وقل الشيء نفسه على الاجابة الثانية، وهى أن الرئيس يؤمن «بأننى أنا الذى أبتكر الفكرة وأقدمها»، وقريب من هذا فحوى الاجابة الثالثة: «لأنه رجل ديمقراطى».

إلا أن ذلك لم يمنع المبحوثين من إبراز جانب سلبى من شخصية رؤسائهم، عندما ذكرت بعض الاجابات - وإن كانت قليلة - أن الرؤساء أنفسهم لا يملكون أساساً هذه الفكار لتقديمها لمرؤوسيهم، أما الاجابات (الأخرى)، فقد تركزت اثنتان منها على سبب واحد، هو أن نظام العمل فى الصحيفة - التى يعمل بها المبحوث - جرت على عدم التدخل فى مثل هذه الأمور، والطريف أن الاجابتين خرجتا من صحيفتين مختلفتين، هما: الأهرام (محمود فايد)، والسياسى (شريف جلال).

وبصرف النظر عن تلقى المخرج لأفكاره الاخراجية من رئيسه المباشر، أو تقديم المخرج أفكاره بنفسه، فهل يعرض الماكيت بعد الانتهاء من رسمه على هذا الرئيس؟ .. إذا كان تلقى الفكرة من مصدر أعلى، يمثل نوعاً من أنواع التقويم غير المباشر، فمما لاشك فيه أن عرض الماكيت عليه، للحصول على موافقة الرئيس، هو أمر أكثر إلتصاقاً بعملية التقويم هذه، وهذا ما حاولنا إلقاء الضوء عليه من خلال عدد من الأسئلة التالية.

س١٢١ : هل تعرض الماكيت فى العادة على رئيس القسم؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم دائماً	١٢	٣٠	(٢)
أحياناً	١٨	٤٥	(١)
لا أعرضه مطلقاً	١٠	٢٥	(٣)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س١٢٢ : كيف تتصرف عند تعديل رئيس القسم للماكيت؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أنفذ التعديل فوراً	٨	٢٦,٧	(٢)
أناقشه فى التعديل	٢٢	٧٣,٣	(١)
أتمسك بأسلوبى	-	صفر	-
أترك التعديل لزميل آخر	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٣٠	١٠٠	

والواضح من عرض الاجابات عن س١٢١، أن عرض الماكيت على الرئيس المباشر هو السمة السائدة بين مخرجى مصر، سواء تم ذلك بشكل دائم منتظم، أو فى حالات معينة. وبصرف النظر عما إذا كان الهدف من هذا العرض الحصول على موافقة الرئيس على أسلوب الاخراج، أو طلب المشورة، أو حتى باعتباره مجرد إجراء روتينى محض، وعلى أية حال فإنها بادرة طيبة، تتيح الاتصال الدائم بين الأجيال القديمة والجديدة، وربما تفتح باباً للحوار بينهما، يفيد العمل الاخراجى بلا جدال.

وعندما سئل الذين يعرضون ماكيتاتهم على رؤسائهم، عن تصرفهم عند اجراء الرئيس لأى تعديل فى الماكيت، فإن أكثر من الربع كانوا - فى ضوء إجاباتهم - من النوع التسلطى. إذ قالوا بأنهم سوف ينفذون التعديل فوراً، أى دون مناقشة، وهو فى رأينا الأمر الذى يصيب الابداع فى مقتل، وحسناً أجاب الباقون - وهم أغلبية - بأنهم سوف يناقشون التعديلات المقترحة مع الرئيس، قبل الاقدام على تنفيذها.

كذلك كانت بادرة طيبة أن يستبعد جميع المبحوثين، الذين وجه إليهم س١٢٢، الاجابتين الأخيرتين، اللتين تمثلان الجانب السلبى من البشر بصفة عامة، وتبتعد بهم عن جوهر الابداع، فالتمسك بالأسلوب الاخراجى ورفض إجراء أى تعديل، يمثل نوعاً من تصلب الرأى وجمود الفكر، يجب أن يخلو منهما أى جهد إبداعى، كما أن ترك تنفيذ التعديل لزميل آخر يحوى نوعاً من الهروب، فى حين أن الابداع يقوم على شجاعة النظر وشجاعة المواجهة.

س١٢٢ : فى أى ظروف تعرض الماكيت على رئيس القسم أحياناً؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
غير واثق من الجودة	١٤	٤٦,٧	(١)
لكى أختبر قدراتى	١٤	٤٦,٧	(٢)
حتى أبهره بأساليبى	-	صفر	-
(أخرى) إذا طلب	٢	٦,٦	(٣)
اجمالى الاجابات	٣٠	١٠٠	

لقد وجه السؤال السابق إلى المبحوثين الثمانية عشر، الذين سبق أن أجابوا فى س١٢١ بأنهم يعرضون الماكيت على رؤسائهم فى بعض الأحيان، وقد خرجت الاجابات عن هذا السؤال تبلغ ثلاثين، أى أنه كانت لكل مبحوث أكثر من إجابة، وتعادلت الاجابتان: «إذا كنت غير واثق من جودة الماكيت» و«لكى أختبر قدراتى الاخراجية».

وفى رأينا فإن مدلول الاجابة الأولى يشير إلى ثقة أصحاب هذه الاجابة فى رؤسائهم، بدليل أن عدم ثقتهم فى إجادتهم، هى التى تدفعهم إلى استطلاع رأى الرئيس، من خلال عرض الماكيت عليه، أما الاجابة الثانية فإنها تمثل عندنا سعى أصحابها إلى الحصول على التقدير المعنوى الملائم من رؤسائهم، لأن اختبار القدرة بعرض الناتج الابداعى على الرئيس، تعنى أن المخرج يضع نفسه فى موضع (امتحان) أمام رئيسه، وهذه كلها علامات طيبة فى السياق الابداعى.

ومما يؤكد هذه العلامات استبعاد المبحوثين لإجابة «حتى أبهره بأساليبى الاخراجية المتطورة»، لأن الرغبة فى إبهار الرئيس، تدل على عدم الثقة فى قدرات هذا الرئيس، مما يضعف الوضع الرئاسى للأخير أمام مرؤوسيه، وفى الرغبة نفسها أيضاً إشارة إلى منافسة غير موجودة أصلا، بين رئيس قسم الاخراج وباقى المخرجين، أما الاجابة الأخرى، التى تكررت مرتين، فكانت «إذا طلب منى الرئيس ذلك»، وفى هذا إشارة إلى خلو عدد من الصحف، من أى تقليد فى هذا الصدد، فلا القاعدة هى منح المخرجين كافة الصلاحيات دون رقابة الرؤساء، ولا القاعدة هى رقابة الرؤساء وتقليص صلاحية المخرجين.

س١٢٤ : لماذا لا تعرض الماكيت على رئيس القسم؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
هو ليس أفضل منى	-	صفر	-
لأننى أنا رئيس القسم	٣	٣٠	(٢)
هو الذى أجاز ذلك	٥	٥٠	(١)
لا يحب أن يتدخل	٢	٢٠	(٣)
هو دائماً غير موجود	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	١٠	١٠٠	

وفى الجدول السابق تتقارب الاجابتان الأولى والثالثة، إذ تظهران رئيس قسم الاخراج بمظهر غير المتسلط، كأن يجيز لمرؤوسيه ألا يعرضوا ماكيتاتهم عليه، أو كعدم رغبته فى التدخل فى عمل المخرجين، وكان طبيعياً أن يجيب ثلاثة مبحوثين بأنهم رؤساء الأقسام فى صحفهم، وبالتالى فليس لهم رئيس يعرضون ماكيتاتهم عليه.

س١٢٥ : هل تعرض الماكيت فى العادة على بعض زملائك؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
نعم دائماً	٤	١٠	(٣)
أحياناً	٢٨	٧٠	(١)
لا أعرضه مطلقاً	٨	٢٠	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س١٢٦ : ماذا يكون تصرفك إذا أخبرك أحد الزملاء بأن أسلوبك الاخراجى ردىء؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أفكر فيما قال	١٦	٥٠	(١)
أستشير زميلا آخر	٧	٢١,٩	(٢)
نحتكم إلى رئيس القسم	٥	١٥,٦	(٣)
لا ألقى بالا	٤	١٢,٥	(٤)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

بادىء ذى بدء فإن نتائج س١٢٥، تتفق والمنحنى الاعتدالى، الذى سبقت الاشارة إليه، فالذين تعودوا على عرض أعمالهم على الزملاء، وكذلك الذين يمتنعون عن هذا تماماً، كلاهما يمثل أقلية من

اجمالى المبحوثين، لا تتعدى فى كلا الطرفين ٣٠٪، أما الغالبية العظمى (٧٠٪) فيفعلون ذلك فى أحيان معينة، سوف يوضحها بعد قليل س١٢٧.

أما بالنسبة للجدول الذى يحمل الاجابات عن س١٢٦، فلعل ترتيبنا المسبق للاجابات البديلة لم يكن خبطة عشواء، وذلك ما أكدته إجابات المبحوثين، الذين وجه إليهم هذا السؤال، إذ الترتيب المنطقى يتضمن أن يفكر المخرج بينه وبين نفسه فى انتقادات الزميل ويحاول العمل بها، أو يستشير زميلا آخر، أو يستشير رئيس القسم، أو لا يلقى بالا لهذه الانتقادات، وبذلك فإن نطاق الاجابات ذو طرفين متناقضين، أولهما التفكير الجدى فى محتوى النقد، وثانيهما ضرب عرض الحائط بالنقد، وفيما بينهما الاستشارة.

وحسناً فعل المبحوثون الاثنان والثلاثون، عندما أجمع نصفهم على الاجابة الأولى، وهى دالة على الفكر المفتوح والصدر الواسع لتقبل النقد، أما إهمال النقد تماماً، فكان فى ذيل قائمة الاجابات، كما حصلت استشارة الزملاء الآخرين على نسبة أعلى من استشارة الرؤساء، وفى ذلك علامة على اتخاذ الاستشارة فى الأغلب الأعم صيغة ودية غير رسمية.

س١٢٧ : فى أى الحالات تعرض الماكيت على أحد الزملاء؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
إذا كان أفضل منى	٨	٢٢,٢	(٢)
حتى أتأكد من أسلوبى	١٠	٢٧,٨	(١)
إذا واجهتنى مشكلة	٨	٢٢,٢	(٣)
لقتل وقت الفراغ	٦	١٦,٧	(٤)
أخرى	٤	١١,١	-
اجمالى الاجابات	٣٦	١٠٠	

ومن حسن الطالع أن الاجابات الحاصلة على المراكز الثلاثة الأولى، تمثل عملية تقويم النواتج الابداعية أحسن تمثيل، هذا من جهة، وتعكس التواضع لدى المبحوثين الذين سئلوا هذا السؤال من جهة أخرى، فرغبة المخرج فى التأكد من جودة أسلوبه الاخراجى،

بعرض الماكيت على زميله، يعنى أن حكم الزميل على اخراج زميله، هو فى رأى كل مبحوث اختار هذه الاجابة، المحك الأساسى لهذا التأكد. وكذلك إجابة «إذا كان الزميل أفضل منى»، وإجابة «إذا واجهتنى مشكلة فى إخراج الصفحة»، وهما تشيران إلى اعتقاد عدد غير قليل من المبحوثين بأن هناك آخرين أفضل منهم، مع أن أغلبهم رفض الاجابة الصريحة عن المحتوى نفسه فى بعض الأسئلة السابقة (راجع س س٩٧، ١٠٨).

أما الاجابات الأخرى التى أدلى بها أربعة مبحوثين فكان أهمها: «إننى أعتبر أى زميل واحداً من القراء، الذين يصل إليهم عملى فى النهاية» (سعيد اسماعيل - الأخبار)، «تفاعل الآراء مسألة مفيدة فى كل الأحوال» (علاء حجاج - المساء)، «حتى تخرج الصفحة فى أحسن صورة» (أحمد بيومى - الجمهورية)، «إذا أحسست أن صفحتى غير جميلة» (صفوت الربيعى - أخبار الرياضة).

س١٢٨ : لماذا لا تعرض الماكيت على أى زميل لك فى القسم؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
زملائى أقل منى	-	صفر	-
رئيس القسم فقط	٨	١٠٠	(١)
توفيراً للوقت	-	صفر	-
زملائى لا يعرضون	-	صفر	-
لا أرى مبرراً	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٨	١٠٠	

وعندما سئل المبحوثون الثمانية، الذين لا يعرضون ماكيتاتهم مطلقاً على أى من زملائهم، أجمع كلهم على سبب واحد لهذا الامتناع، وهو أن رئيس القسم وحده هو صاحب الحق فى مراجعة الماكيت، وهم بذلك ينظرون إلى هذه العملية نظرة نظامية روتينية، بعكس ما هو مقصود منها، لتطوير العملية الابداعية، ولكنهم مع ذلك قلة.

س١٤٨ : ماذا يكون شعورك إذا علمت أن أحد أساتذة كلية الاعلام قد انتقد أساليبك الاخراجية فى محاضراته؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المنوية	القياس الترتيبى
أغضب وأثور	٢	٥	(٤)
أذهب إليه وأناقشه	٢٥	٦٢,٥	(١)
أحاول العمل بانتقاداته	٨	٢٠	(٢)
لا ألقى بالا	٥	١٢,٥	(٣)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

وهنا نلاحظ اتساق الاجابات فى الحلقات الثلاث للتقويم: الرؤساء والزملاء ثم الأساتذة، فإن أغلبية المبحوثين يرون ضرورة المناقشة مع الأستاذ الناقد، وهو ما يتفق مع استشارة الزملاء والرؤساء فى حالة انتقاد الزميل، كذلك فهو يتفق مع مناقشة الرئيس، عندما يطلب تعديل الماكيت (راجع س١٢٢)، كذلك تتفق الاجابة الدالة على إهمال النقد فى س١٤٨، مع الاجابة المناظرة فى س١٢٦، والطريف أنهما حققتا النسبة المنوية نفسها (١٢،٥٪)، وقد أضاف مجدى حجازى (أخبار اليوم) صاحب الاجابات الدقيقة والمتميزة قوله: «إذا أمكننى فسأناقشه، فليس هناك عمل فوق المناقشة، طالما كنا ننشد الأفضل، وإذا أتيحت الفرصة للنقاش، فلن أفوتها».

س١٤٩ : لماذا تغضب وتثور، عندما يوجه الأستاذ انتقاداً إلى أساليبك الاخراجية؟

	تكرارات الاجابات	النسب المنوية	القياس الترتيبى
يفتقد الجانب العملى	٢	٣٣,٣	(١)
يجهل الظروف الصعبة	٢	٣٣,٣	(٢)
لا يصح أن ينتقدنى	-	صفر	-
يسىء إلى سمعتى	٢	٣٣,٣	(٢)
اجمالى الاجابات	٦	٩٩,٩	

والواضح من هذا الجدول أن المبحوثين الاثنين اللذين وجه إليهما هذا السؤال، قد اختارا ثلاث إجابات لكل منهما، واستبعدا سوياً إجابة «لأنه لا يصح أن ينتقدنى غيابياً»، وإن كنا نعتقد بعدم تلاؤم الثورة والغضب مع الخصائص الابداعية للاخراج، مهما كانت الأسباب.

إذ كما قيل قديماً: الخلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية.

حادى وعشرون : الاعتزاز بالأعمال الابداعية الأصيلة فى الاخراج(٢٢)

للمبدع الحق فى أن يعتز بأعماله الأصيلة الممتازة، ولا يعنى ذلك أن يعتز بكل الصفحات التى أخرجها، فهى كثيرة، وقليل منها ما يحتوى على الأصالة الحقة، حتى بالنسبة لكبار المبدعين، وفى رأينا فإن اعتزاز المبدع بأعماله يتجلى فى الاحتفاظ بها، إذا أمكنه ذلك، وفى التحدث مع الآخرين بشأنها، ويمثل هذا كله أحد الجوانب الخفية من السياق الابداعى للمخرج الصحفى المصرى.

س١٣٥ : هل هناك صفحات أخرجتها، ولا تزال تعتز بها حتى الآن؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
صفحات كثيرة	٢٨	٧٠	(١)
صفحات محدودة	٨	٢٠	(٢)
لا توجد صفحات معينة	-	صفر	-
المسألة تحتاج إلى تفكير	٤	١٠	(٣)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س١٣٦ : هل تحتفظ بالمنزل أو فى المكتب ببعض هذه الصفحات؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أحتفظ بها جميعاً	١٢	٣٣,٣	(٢)
أحتفظ بأهمها	٨	٢٢,٢	(٣)
لا أحتفظ بأى صفحة	١٦	٤٤,٥	(١)
اجمالى المبحوثين	٣٦	١٠٠	

بادىء ذى بدء فإن ٩٠٪ من أفراد عينة الاستخبار يجمعون على أنهم يعتزون بصفحات سبق لهم إخراجها، سواء كانت صفحات كثيرة العدد، أو محدودة، ولا يهم هنا عدد هذه الصفحات، بقدر ما يهمنا مبدأ الاعتزاز بالعمل الابداعى الذى قدمه المخرج، أما هؤلاء الذين أجابوا بأن المسألة تحتاج إلى تفكير طويل، فلعلهم بعيدون عن

---

(٢٢) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من مائة وخمسة وثلاثين إلى مائة وأربعين.

الاخراج الصحفى بمعناه الابداعى، الذى سبق وأن عرضناه فى الجزء النظرى من هذه الدراسة، لأن العمل الاخراجى عند هؤلاء عمل روتينى محض، يؤدونه بلا رغبة - وربما بلا قدرة - على الابداع.

ولعل احتفاظ المخرج ببعض ابداعاته المتميزة، يمثل الدليل المادى الملموس - بالنسبة لنفسه - على اعتزازه بهذه الأعمال، مثلما يعتز الفرد منا بصداقاته مع بعض الأشخاص، من خلال احتفاظه بصورهم أو توقيعاتهم ... ألخ، إلا أن الاجابة عن س١٣٦ توضح أن عدداً كبيراً من المبحوثين - يقترب من النصف - لا يحتفظون بأعمالهم الاخراجية التى قالوا إنهم يعتزون بها، وهم فى ذلك ربما يعتمدون على الذاكرة، لاسترجاع هذه الأعمال القيمة من وجهة نظرهم

س١٣٧ : لماذا تحتفظ بهذه الصفحات التى تعتز باخراجها؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
تزداد ثقتى فى نفسى	١٢	٤٦,٢	(١)
حتى أريها أصدقائى	-	صفر	-
لكى أقتبس الأفكار	٢	٧,٧	(٣)
للذكرى ليس إلا	١٠	٣٨,٤	(٢)
(أخرى) المسابقة	٢	٧,٧	(٤)
اجمالى الاجابات	٢٦	١٠٠	

وكما نرى فقد تركز أغلب الاجابات على أسباب عامة للاحتفاظ، فجاء فى المركز الأول «زيادة ثقة المبحوث فى نفسه كلما عاد إلى صفحاته»، وجاء فى المركز الثانى «للذكرى ليس إلا»، ونلاحظ أن الاجابة الأولى تتصل بالحالة النفسية التى يحب المخرج أن يكون عليها - والانسان بصفة عامة - وهى الثقة بالنفس، وكذلك تتصل الاجابة الثانية بالحالة الوجدانية للمخرج، عندما يستعيد ذكرى طيبة من مطالعة أعماله السابقة.

أما الاجابتان الثالثة والرابعة فتتصلان بأهداف خاصة ومحدودة من الاحتفاظ، وليست لهما صلة ما باعتزاز المخرج بأعماله المتميزة، وذلك من مثل «اقتباس بعض الأفكار الاخراجية من الصفحات السابقة»، وكذلك الاجابة (الأخرى) التى أدلى بها مبحوثان (أحمد

بيومى - الجمهورية، وشريف جلال - السياسى) وهى «حتى أستعين بها عندما أتقدم إلى مسابقة أحسن إخراج»، ونرى من الجدول السابق أن الاجابتين حظيتا بأقل نصيب من بين الاجابات.

كذلك أضاف مجدى حجازى (أخبار اليوم) إجابة جديدة وشاملة، لذلك لم نرد وضعها فى إحدى فئات الجدول، إذ قال: «من باب الاستفادة من الأخطاء، ومتابعة التطور الذاتى، ومحاولة الوصول إلى الأفضل».

س١٣٨ : مع من تعودت أن تتحدث عن أعمالك الاخراجية؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
مع زملائى بالمؤسسة	٢٨	٧٠	(١)
مع زوجتى وأولادى	٥	١٢,٥	(٢)
مع أصدقائى خارج العمل	٤	١٠	(٣)
لا أتحدث عن أعمالى	٣	٧,٥	(٤)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

كان السبب الرئيسى فى وضع هذا السؤال فى هذا الجزء من الاستخبار، هو الصلة الواضحة بين اعتزاز الشخص بعمله من جهة، والذى يدفعه إلى ابرازه أمام الآخرين خلال احاديثه معهم من جهة أخرى، فنحن دائماً نتحدث عما نحبه ونعتز به، أما ما نكرهه أو نستهين به فنكتمه عن أحاديثنا العادية، ويمكن أن نستثنى من ذلك الحالة التى يكون فيها الشخص كتوماً أو خجولاً، كما أن التحدث عن العمل وبخاصة فى حالة المباهاة به، ليست دائماً دليلا على الاعتزاز، ولكن ربما يعكس نوعاً من القصور، خاصة فى حالة عدم مطابقته للواقع.

وبصرف النظر عن هذه المدلولات أو تلك، فما يهمنا هنا هو أن ثلاثة مبحوثين لا يتحدثون مع أى انسان عن أعمالهم، وهو فى رأينا أمر غير طبيعى، لا يتفق وطبائع البشر، سواء كانوا يعتزون بعملهم أم لا، كذلك يهمنا الاشارة إلى أن غالبية أفراد العينة (٧٠٪) يتحدثون عن أعمالهم مع بعضهم البعض، أما النسبة الأقل - والتى

تقترب من الربع - فيتحدثون مع زوجاتهم أو مع أصدقائهم خارج العمل.

وربما نستبعد من هذه النسب أية دلالات خاصة، سوى أن التخصص هو الشرط الأساسى لاتمام هذه الأحاديث، فلا الزوجات ولا الأصدقاء الخارجيون متخصصون فى الاخراج، فى حين يتمتع الزملاء بهذا الشرط قطعاً. يضاف إلى ذلك - فى رأينا - طول الوقت الذى يقضيه المخرج فى صحيفته، مما يدفعه حتماً لقضاء بعضه فى التحدث، وطبيعى أن يكون موضوع الحديث - ولو فى بعض الأحيان - عن الأعمال الاخراجية.

والدليل على سلامة هذا الاستنتاج، ما سبق أن اتضح من الاجابات عن س١٢٧، فإن أحداً من المبحوثين الذين يحتفظون بصفحاتهم السابقة، لا يريها لأصدقائه أو أقاربه (راجع الجدول)، والسبب المنطقى فى ذلك هو عدم تخصص هؤلاء أو أولئك، ودليل آخر على ذلك يقدمه لنا السؤال التالى (س١٣٩)، عندما سئل المبحوثون الذين اعتادوا التحدث مع الآخرين عن أعمالهم، عن مدى تأثرهم بآراء من يتحدثون إليهم، فأجاب أكثر من النصف بأنهم يتأثرون بكلام المتخصصين فقط (أنظر الجدول).

س١٣٩ : هل تتأثر بآراء من تتحدث معهم حول أعمالك الاخراجية؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أتأثر دائماً بكلام الناس	٨	٢١,٦	(٢)
يتوقف على علاقتى بهم	٦	١٦,٢	(٣)
أتأثر بآراء المتخصصين	٢١	٥٦,٨	(١)
لا أتأثر مطلقاً	٢	٥,٤	(٤)
اجمالى المبحوثين	٣٧	١٠٠	

أما أغرب ما فى هذه الاجابات، فهو أن مبحوثين اثنين من الذين اعتادوا التحدث مع الآخرين حول أعمالهم، لا يتأثرون مطلقاً بكلام الناس، وفى هذه الاجابة دلالة قوية على ضعف صاحبيها تجاه

عملية التقويم، التي تبنى أساساً على تبادل الأحاديث، كذلك أدلى البعض - وإن كانوا قلة - بأن تأثرهم بآراء الناس تتوقف على طبيعة العلاقة بهم، أي ما إذا كانوا من الأشخاص المقربين المتعاطفين، أو من المتنافسين، وتمثل هذه الاجابة فى رأينا حساسية معينة أيضاً تجاه النقد، الذى يكون مقبولا أو غير مقبول فى ضوء طبيعة العلاقة بالناقد، وليس فى ضوء محتوى النقد.

س١٤٠ : لماذا لا تتحدث مع أحد حول أعمالك الاخراجية؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
عدم التخصص	-	صفر	-
تعودت ألا أتحدث	٢	٦٦,٦	(١)
لا أجد الوقت	-	صفر	-
لن أستفيد شيئاً	١	٣٣,٣	(٢)
اجمالى المبحوثين	٣	٩٩,٩	

لقد وجهنا هذا السؤال للمبحوثين الثلاثة، الذين سبق أن أجابوا عن س١٣٨، بأنهم لا يتحدثون عن أعمالهم مع أى انسان كان، والواضح أن اثنين منهم، ليست لديهما أسباب واضحة أو محددة، وإنما هما لم يتعودا التحدث عن العمل خارج نطاقه، كما أجاب مبحوث واحد بأنه لن يستفيد شيئاً من هذا الحديث، مما يعنى نوعاً من الاستهانة بآراء الآخرين، وبالتالى عدم تقبل النقد.

والغريب أن تخلو الاجابات المختارة من عدم تخصص الأقارب والأصدقاء، إذ يمكن أن تجرى هذه الأحاديث مع زملاء المهنة داخل الصحيفة، أو بالصحف الأخرى، ولكن استبعاد هذه الاجابة يمكن رده غالباً إلى نفور المبحوثين الثلاثة من التحدث إلى الآخرين عن أعمالهم، حتى ولو كانوا متخصصين.

ثانى وعشرون : الحماس للعمل الاخراجى(٢٣)

وإلى جانب الاعتزاز بالعمل الاخراجى، فإن قدراً من حب العمل والتحمس له، لازمان دوماً لتكوين الشخصية الابداعية، التى لا يفرض

(٢٣) يشمل هذا الجزء اجابات المبحوثين عن الأسئلة من مائة وواحد وأربعين إلى مائة وسبعة واربعين ثم السؤال السابع بعد المائة.

أحد عليها رأياً أو فكراً، ولا تجبل على قبول عمل لا ترضاه، وفى الوقت نفسه يتوفر لديها الدافع لتطوير الابداع باستمرار، ليس بالنسبة لصاحبها فقط، وإنما أيضاً للآخرين، وحول هذا الحماس الذى من المفترض أن يتمتع به المخرجون المصريون - باعتبارهم مبدعين - تدور أسئلة هذا الجزء الأخير من الاستخبار.

س١٤١ : هل يمكن أن تفكر يوماً فى ترك العمل بالاخراج، والانضمام إلى أحد أقسام التحرير؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أفكر جدياً	٨	٢٠	(٣)
وربما أفكر فى ذلك	٢٠	٥٠	(١)
لا يمكن أن أفكر فى ذلك	١٢	٣٠	(٢)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

ويتضح من هذا الجدول أن خمس أفراد العينة يقل حماسهم للعمل الاخراجى كثيراً، حتى أنهم يفكرون جدياً فى تركه إلى أحد أقسام التحرير، فى حين أنه يزداد كثيراً عندما يقرب من الثلث، الذين أدلوا بأنهم لا يمكن أن يفكروا فى ترك العمل بالاخراج، أما النسبة الأكبر (نصف اجمالى العينة) فهم لا يزالون غير متأكدين من هذه الرغبة فى داخلهم، وربما يشير ذلك إلى درجة حماس متوسطة، لكننا نرى أن الاحتمال الأرجح هو أن المشكلات والعوائق التى تصادفهم فى أثناء العمل، والتى أشرنا إليها فى تحليل الاجابات عن الأسئلة السابقة، هى التى تدفعهم إلى احتمال التفكير فى ترك العمل بالاخراج، وإن كان هذا يدل فى الوقت نفسه على أن درجة الحماس لديهم تجاه هذا العمل غير مرتفعة.

س١٤٢ : لماذا تفكر جدياً فى ترك العمل بالاخراج؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
عمل مرهق	٦	٢٠	(٢)
ليست فيه			
فوائد مادية	-	صفر	-
أفكارى نضبت	-	صفر	-
تدهورت صحتى	٤	١٣,٣	(٣)
التحرير يحقق شهرة	٤	١٣,٣	(٤)
أكسبنى الاخراج			
خبرة فى التحرير	١٤	٤٦,٧	(١)
(أخرى) عامل السن	٢	٦,٧	(٥)
اجمالى الاجابات	٣٠	١٠٠	

كان المفروض أن يوجه هذا السؤال إلى الذين أجابوا عن س١٤١ بأنهم يفكرون جدياً فى ترك العمل بالاخراج، وهؤلاء يبلغ عددهم ثمانية مخرجين، لكننا فوجئنا عند تفريغ استمارة الاستخبار أن الذين قالوا بأنهم ربما يفكرون فى ذلك، قد أجابوا هم أيضاً عن هذا السؤال، وكأن الأسباب البديلة التى عرضناها، قد حركت فيهم الدافع نحو التحدث عن المشكلات التى من المحتمل أن تدفعهم إلى ترك العمل بالاخراج، بل وأجاب بعضهم بأكثر من إجابة.

وقف على رأس قائمة الأسباب التى اختارها المبحوثون، أن الاخراج أكسبهم خبرة فى مجال التحرير، وهى إجابة لها مدلولها الهام بالنسبة لدراستنا، فقد سبق أن تحدثنا عن أهمية طول الخبرة وعمقها فى تطوير الممارسة الابداعية (راجع الأسئلة من ١ إلى ١٠، ومن ٣٦ إلى ٤٠)، ويتضح لنا الآن أن هذه الخبرة لا تعمل على تطوير الابداع الاخراجى فقط، ولكنها أيضاً تضيف إلى المخرج خبرة تحريرية كذلك، من خلال احتكاكه بزملائه المحررين، وبالمادة التحريرية ذاتها، وهو بلا شك بعد جديد للخبرة الاخراجية.

ورغم تعدد الأسباب التالية للسبب الرئيسى، فإن أغلبها يدور حول الارهاق الذى يصيب المخرج من جراء ممارسة هذا العمل لسنوات طويلة، وهذا فى رأينا هو الجانب السلبى من طول الخبرة وعمقها، وقد بلغ مجموع النسب المئوية للاجابات المسجلة حول هذه

المسألة ٤٠٪ منها ٢٠٪ ذكرت أن الاخراج عمل مرهق جداً، ١٣.٣٪ ذكرت أنه «تدهورت صحتى كثيراً أثناء سنوات عملى بالاخراج»، ثم ٦.٧٪ ذكرت ضمن فئة (أخرى) أن عامل تقدم السن هو السبب، والواضح أن هذه الاجابات الثلاث تدور حول محور واحد.

والطريف فيما يتصل بعامل تقدم السن، أن صاحبى هذه الاجابة لم يصل عمر كل منهما بعد إلى الأربعين(٤)، ولكنهما يعتقدان - محقين أو غير محقين - أن الارهاق فى العمل الاخراجى، جعل السن تبدو متقدمة، مع أنها فى الحقيقة ليست كذلك، والمثير أيضاً فى هاتين الاجابتين أن صاحبيهما من صحيفة واحدة هى «الجمهورية».

ورغم تركيز ١٣.٣٪ من الاجابات على الشهرة التى يحققها العمل بأقسام التحرير، وهى نتيجة ذات معنى (راجع الأسئلة من ١١١ الى ١١٣)، فإن أحداً من المستهدفين من س١٤٢ لم يذكر المشكلة المادية، ضمن أسبابه، ومرد ذلك فى رأينا واضح، إذ أن الانتقال إلى العمل بالتحرير لن يحقق لصاحبه فرصة مادية أفضل، بل ربما يكون العكس هو الصحيح، أما تجاهل إجابة «أحس أن أفكارى الاخراجية نضبت»، فلا يشير إلى عدم اعتقاد أحد من المبحوثين فيها، ولكن لأن الاعتراف بها يحتاج شجاعة كبيرة من المبحوث، ربما لا تتوافر لدى الكثيرين.

س١٤٣ : لماذا تستبعد تماماً فكرة ترك العمل بالاخراج؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
الاخراج ادمان	٢	١٢,٥	(٤)
أحس بمتعة في الاخراج	٦	٣٧,٥	(١)
لا أجيد عملا صحفياً آخر	-	صفر	-
أحس بأهميتى	-	صفر	-
لا يمكن قتل موهبتى	٤	٢٥	(٢)
سوف تخسر الصحيفة موهوباً	٣	١٨,٧٥	(٣)
الاخراج يحقق مكاسب	١	٦,٢٥	(٥)
لا أستطيع ترك زملائى	-	صفر	-
اجمالى الاجابات	١٦	١٠٠	

وفى رأينا فإن الاجابات التى أدلى بها المبحوثون، الذين وجه إليهم هذا السؤال - وعددهم ١٢ - تنقسم إلى صنفين، أولهما: أسباب تتصل فى علاقة المخرج بعمله، وتمثلها الاجابتان الأولى والرابعة فى القياس الترتيبى، وثانيهما: أسباب تتصل برأى المخرج فى نفسه، وتمثلها الاجابتان الثانية والثالثة، أما الاجابة الخامسة فيختلف جوهرها عن الصنفين السابقين، إذ أنها تتصل بالدافعية، فيما يخص جانبها المادى.

ويمكننا فى الصنف الأول من الاجابات عن هذا السؤال، أن نميز بين المتعة التى يحس بها المخرج عند ممارسة الاخراج، وهى وثيقة الصلة بالحماس الذى نبحث عنه فى هذا الجزء من الاستخبار، وبين إدمان العمل بالاخراج، فليس شرطاً أن يحب المدمن ما لا يستطيع الاستغناء عنه، بل على العكس من ذلك، فربما يكرهه لعدم قدرته على هجره، وعلى العموم فإن الاجابة الدالة على الحماس، جاءت فى المركز الأول بين الاجابات.

أما بالنسبة للصنف الثانى، فرغم قيام إجابتيه على «الموهبة»،

فلابد أيضاً من التمييز بين خسارة المؤسسة الصحفية لموهبة أحد مخرجيها، وبين خسارته هو نفسه لموهبته، وفى رأى مبحوثينا فإن الخسارة الأخيرة أهم، إذ ركز عليها ربع اجمالى الاجابات، وهى على العموم ذات صلة وثيقة بالابداع، ولا سيما فيما يتصل بالاستعداد (راجع الأسئلة من ١٦ إلى ٢١).

س١٤٤ : إذا فرضنا أن كلية الأعلام طلبت منك تدريس الاخراج الصحفى للطلاب، كيف يكون تصرفك؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أقبل على الفور	٨	٢٠	(٣)
أفكر فى الأمر	١٨	٤٥	(١)
أرفض رفضاً باتاً	١٢	٣٠	(٢)
أمتنع عن الاجابة	٢	٥	(٤)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

س١٤٥ : لماذا تقبل على الفور تدريس الاخراج فى كلية الاعلام؟

	تكرار الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
بسبب الكسب المادى	-	صفر	-
شرف لى	٤	٢٣,٥	(٢)
حتى أنقل خبراتى	٨	٤٧,١	(١)
التدريس تغيير	٢	١١,٨	(٤)
لأكتشف المواهب	٣	١٧,٦	(٣)
اجمالى الاجابات	١٧	١٠٠	

بين القبول الفورى لتدريس الاخراج بالجامعة، ورفضه بتاتاً، تبرز نسبة كبيرة من الذين قرروا التفكير فى الأمر إذا عرض عليهم، وهذا يتفق بلا شك مع المنحنى الاعتدالى الذى سبقت الاشارة إليه من قبل، وإن كان الملاحظ من الجدول (س١٤٤) أن الرافضين أكثر عدداً من الموافقين، ولذلك كان من الضرورى التعرف على أسباب كل من الرفض والقبول.

وهكذا ففى السؤال التالى (س١٤٥) والذى وجهناه إلى الذين أبدوا موافقتهم، تبين ان اثنين من الأسباب البديلة التى طرحناها، يتصلان بالجانب الموضوعى من هذه المسألة، احتل إحدهما المركز

الأول، واحتل الآخر المركز الثالث، وكان مجموعهما فى الجدول ٦٤.٧٪ من اجمالى الاجابات، التى اختارها المبحوثون، وتركزت الاجابتان الموضوعيتان على: «نقل الخبرة إلى الطلاب» و«اكتشاف المواهب الاخراجية».

وعلى الجانب المقابل فإن السببين الثانى والرابع فى القياس الترتيبى، اتصلا بالجانب الشخصى من المسألة، شغل مجموعهما ٣٥.٣٪ من اجمالى الاجابات، وتركزتا على: «أن التدريس شرف للمخرج» و«أن التدريس نوع من التغيير فى نمط العمل»، ومعنى ذلك على نحو الاجمال أن الأسباب الموضوعية تفوق تلك الشخصية بالنسبة للمبحوثين الموافقين على التدريس الجامعى للاخراج الصحفى.

س١٤٦ : هل تعتقد أنك ستكون مفيداً بالفعل للطلاب؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
بكل تأكيد	٢	٢٥	(٢)
سوف أحاول أن أفيد	٥	٦٢,٥	(١)
هذا يتوقف على الطلاب	١	١٢,٥	(٣)
لن أفيدهم كثيراً	-	صفر	-
اجمالى المبحوثين	٨	١٠٠	

ولا شك أن أغلب المبحوثين الموافقين على التدريس الجامعى يتمتعون بسمة التواضع، كما يبدو من اجاباتهم، إذ لم يجزموا بإفادتهم للطلاب، وإنما علقوا ذلك على المحاولة، مجرد المحاولة، فى حين أكد مبحوثان إفادتهما المؤكدة للطلاب، وفى المقابل فإن مبحوثاً واحداً ربط مدى إفادته للطلاب بمدى استيعابهم للدروس، وهو بذلك أكثر واقعية من زملائه، وكان طبيعياً ألا ينفى أحد من المبحوثين إفادته للطلاب تماماً، وإلا لما قرر من البداية أن يقبل التدريس إذا عرض عليه.

س١٤٧ : لماذا ترفض رفضاً باتاً تدريس الاخراج فى كلية الاعلام؟

	تكرارات الاجابات	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أفتقد الخلفية النظرية	-	صفر	-
أساتذة الكلية أفضل منى	١	٦,٢٥	(٥)
لا أجد الوقت	٤	٢٥	(١)
العائد المادى ضعيف	٣	١٨,٧٥	(٢)
التدريس موهبة	٢	١٢,٥	(٤)
أشعر بالحرج أمام الناس	٣	١٨,٧٥	(٢)
أخرى	٣	١٨,٧٥	-
اجمالى الاجابات	١٦	١٠٠	

ومرة أخرى يمثل ضيق الوقت مشكلة أمام بعض المبحوثين، فيما يتصل برفضهم التدريس الجامعى، مثلما كان مشكلة فى مسائل أخرى، وقد احتل هذا السبب ربع اجمالى الاجابات التى أدلى بها المبحوثون الرافضون، كذلك كانت المشكلة المادية عقبة فى سبيل موافقة بعض آخر على التدريس، وقد احتلت المركز الثانى بين الاجابات البديلة، والطريف أن أحداً من هؤلاء المبحوثين لم يعترف بأنه يفتقد الخلفية النظرية اللازمة للتدريس الجامعى، مع أن الاجابات عن بعض الأسئلة السابقة أشارت إلى ذلك الافتقاد (راجع س س٢٦ - ٣٠).

وفى الوقت نفسه فقد أدلى ثلاثة مبحوثين ببعض الأسباب (الأخرى) لرفضهم التدريس بكلية الاعلام، ونظراً لتشتت هذه الأسباب، أى عدم اتفاقها، فلم نشأ أن ندخلها فى القياس الترتيبى للاجابات، وإن اقتربت اجابتان منها إلى حد ما، وهما اللتان ذكرتا: «الاخراج ممارسة وموهبة، ولا يمكن الاعتماد فقط على الدراسة، لأنها شىء ثانوى» (عطية أبوزيد - الأهرام)، «لأنى حديث التخرج، وهذا لن يحدث أبداً - يقصد عرض كلية الاعلام - على الأقل الآن» (أحمد عبدالمقصود - الأهرام ويكلى)، ونلاحظ أن كلا المبحوثين يركزان على الممارسة والخبرة، اللازمتان لنجاح المدرس الجامعى، والذى لا تكفيه الدراسة وحدها.

كذلك أشار سعيد اسماعيل (الأخبار) إلى أنه «سبق لى

التدريس بجامعات: القاهرة والأسكندرية والزقازيق وأسيوط والأزهر. وكان ذلك يكلفنى أعباء كثيرة، رغم أنى كنت أجد متعة فى التدريس»، وربما كان المبحوث يقصد بتلك الأعباء التكلفة المادية لسفره وإقامته ... ألخ، لكنه لم يذكر ذلك صراحة.

س١٠٧ : وأنت تجلس فى بيتك ليلا، سمعت عن طريق الاذاعة بوقوع خبر مهم وخطير، سوف يستدعى تعديلات كثيرة فى إخراج صحيفتك، فماذا تفعل؟

	تكرارات المبحوثين	النسب المئوية	القياس الترتيبى
أتوجه فوراً إلى الصحيفة	١٦	٤٠	(٢)
أتصل بزميلى تليفونياً	١٨	٤٥	(١)
لا أهتم مطلقاً	-	صفر	-
هذا يتوقف على الساهر	٦	١٥	(٣)
اجمالى المبحوثين	٤٠	١٠٠	

وللوقوف على مدى ما يتمتع به مخرجونا من حماس تجاه العمل، سألنا عينة الاستخبار عن موقف افتراضى، وطلبنا تحديد تصرفاتهم حياله، ويتصل هذا الموقف بإقبال المخرج على القيام بعمل، لم يطلب منه أصلا، وفى ظروف شخصية على قدر من الصعوبة، بل وفى وقت راحته.

وللأسف فإن أقل من نصف إجمالى المبحوثين هم الذين أبدوا استعدادهم للتوجه فوراً إلى مقر الصحيفة ودون إبطاء، كمبادرة منهم للمساعدة فى هذه الظروف الطارئة، وهؤلاء هم المفترض أن حماسهم للعمل الاخراجى أعلى من غيرهم، فى حين أبدى عدد أكبر من المبحوثين حماساً أقل، واهتماماً أدنى، باتصالهم التليفونى بزملائهم للاطمئنان على سير العمل، دون التوجه إلى مقر الصحيفة، أما أقل النسب بين الاجابات البديلة، فكانت من نصيب الربط بين تصرف المبحوث وشخصية المخرج الساهر، فربما لو كانت العلاقة بينهما طيبة لتوجه المبحوث إلى الصحيفة، لمساعدة زميله الساهر، وإذا لم تكن علاقتهما كذلك اكتفى المبحوث بالاتصال التليفونى، وربما لم يهتم

بالأمر كله من الأساس، وهذا يؤكد بصفة جزئية، بعض نتائج الاجابة عن س١٠٦، حول تأثير العلاقة بالزملاء على القابلية للعمل بالطبعات المتأخرة.

وكان طبيعياً ألا يذكر أحد من المبحوثين أنه «لن يهتم بالأمر برمته»، لأن ذلك بلا شك لمما يسىء إليه، إذ يدل على انعدام الحماس عنده، وهكذا نرى اتفاق الاجابات الثلاث عن هذا السؤال (س١٠٧) تتفق والمنحنى الاعتدالى، إذ يشتد الحماس ويقل عند أقلية المبحوثين، أما أغلبيتهم فمتوسطون، وهكذا تكون الفطرة الانسانية.

ومن الاجابات الطريفة التى أدلى بها بعض المبحوثين، ضمن فئة (أخرى)، ما قاله أيمن حجازى (الجمهورية): «حتى لو لم أسمع - يقصد الخبر المهم فى الاذاعة - فالجريدة تستدعينى تليفونياً»!، أى أنه فى رأى المبحوث أن الصحيفة لا تعطى الفرصة للمخرج، كى يعبر عن حماسه تجاه العمل بها، ولكنها قد تكلفه بأداء أية مهام، حتى فى وقت راحته، وهى نتيجة - فى رأينا - ذات معنى.

الفصل الثامن
الاستبار

مدخل

ذكرنا من قبل أن الاستخبار هو الأداة الرئيسية فى هذه الدراسة، وأن الأداتين التاليتين ليستا سوى بعض الأدوات التكميلية الثانوية، وكان طبيعياً أن نبدأهما بالاستبار، الذى يعتبر ذا صلة أوثق بالاستخبار من التجريب، ولذلك رأينا أن نتلو الاستخبار مباشرة بالاستبار.

وتعد الأداة التى نتحدث عنها فى هذا الفصل من الأدوات التقليدية القديمة المستخدمة فى البحوث الاجتماعية والدراسات الانسانية، ولم يكن الاستخبار مثلا سوى عملية تطوير وتقنين وضبط كمى للاستبار، ومع ذلك فإن هذا الأخير يمثل ضرورة لا غنى عنها، فى البحوث والدراسات الحديثة، التى تستعين بالاستخبار، وهو ما دعانا إلى القول منذ قليل إن الاستبار أداة مكملة للاستخبار.

وفى دراستنا بالذات، والأمر نفسه فى الدراسات الأخرى، فإن لنا أهدافاً محددة من استخدام الاستبار، بشكل يتكامل مع الاستخبار، وأهم هذه الأهداف:

(١) فالاستخبار بأسئلته المحددة، وإجاباته البديلة الموضوعة ملفاً - كما رأينا فى الفصل السابق - قد لا تتطرق إلى بعض الموضوعات، التى يمكن التنبه إليها من خلال الحديث الحر مع المخرجين المصريين، وهو جوهر الاستبار.

(٢) وحتى إذا تطرق الاستخبار إلى الموضوعات نفسها، فإن اقتضاب الاجابات التى يدلى بها المبحوثون، يفرض توفير وسيلة أخرى، تتيح مزيداً من التوسع والعمق، ولا سيما فى بعض النقاط، المطلوب التعمق فيها لخدمة أهداف الدراسة ككل.

(٣) ويقوم الاستبار، الذى هو مقابلة حرة مع مبحوث أو أكثر، على أسلوب التفاكر، الذى سبقت الاشارة إليه فى المبحث الأول من الفصل الخامس، والذى يشير إلى عملية التفكير الجماعى من خلال المناقشة الحرة، مما يمكن أن يقدم نتائج مهمة فى هذه الدراسة.

(٤) ويعمد الاستبار إلى الاستفسار من المبحوث عما يقوم به فعلا في أثناء إبداعه لفكرة إخراجية جديدة، أو اسلوب، لا ما ينبغي أن يقوم به، وبالتالي فالاستبار لا يترك للمبحوث الفرصة لاستطرادات نظرية، تتصل بما تعلمه من دروس في الاخراج أو قراءات أو مشاهدات، وإنما نحن نركز في مقابلاتنا على الخبرة المباشرة للمخرج، والتداعي الحر للأفكار والتخيلات الفعلية، من الواقع الحي لممارسته الابداعية.

(٥) وبالتالي يتيح الاستبار التحدث مع المبحوث في أعمال ابداعية إخراجية بعينها، قام بها المخرج نفسه، أو غيره من المخرجين، دون التطرق إلى مفاهيم عامة أو نظريات، إلا في حدود بالغة الضيق.

المبحث الأول : الاجراءات المنهجية

على الرغم من كون الاستبار يمثل مقابلة مفتوحة مع مبحوث أو أكثر، فإن ذلك لم يمنع من وضع بعض الضوابط المنهجية، التى تضمن له دقة وموضوعية، بحيث يمكن أن نستخلص منه بعض النتائج، أو ندعم به بعض نتائج الاستخبار، واضعين نصب أعيننا أن عمليتى الضبط والتقنين لا تخلوان من صعوبة، بالنسبة لهذه الأداة الحرة والمفتوحة، ونعرض فيما يلى لبعض هذه الضوابط، من خلال الخطوات التى مررنا عليها، فى تصميم الأداة:

(١) تحديد زوايا الاستبار فنحن لن نحاول تقييد أنفسنا بعدد من الأسئلة المحددة، بل قمنا بتحديد بعض النقاط، التى يدور حولها الحوار، مع إتاحة قدر من المرونة، يسمح بالتجول بين أكثر من مسلك، وفى أكثر من اتجاه، وبشكل يتلاءم وكل مبحوث، أى أن كل نقطة من هذه النقاط المحددة، كانت تمثل زاوية من زوايا البحث.

ومن المهم أن نوضح هنا أن الزوايا العشر، التى تم تحديدها لتكون موضوع الاستبار، تشمل زاوية واحدة، سبقت مناقشتها مع عينة الاستخبار، من خلال الأسئلة التى تضمنتها الاستمارة، وهذه الزاوية هى: «الإضافات الأصيلة فى الأعمال الاخراجية – س١٠٩)، أما الزوايا التسع الباقية فلم يسبق توجيه أى سؤال بشأنها إلى عينة الاستخبار، وإن كانت بعض الزوايا – كما سنرى فيما بعد – تغطى أجزاء سبق أن تحدث عنها المبحوثون فى استماراتهم بشكل غير مباشر.

أما الزوايا التسع الجديدة، التى تناقشها مع المبحوثين فى الاستبار لأول مرة، فهى على النحو التالى:

أ – بداية الرحلة مع الفن والابداع.

ب – إعاقة الظروف النفسية أو الصحية السيئة عن ممارسة الابداع.

ج – معالم البيئة التعليمية والثقافية، التى أفرزت الجيل الجديد من المبدعين فى الاخراج.

د – أحاديث المخرج مع الزملاء حول أعمال كل منهم.

هـ - تقويم المخرج للصحف الأخرى من الناحية الاخراجية.
و - حول التفكير فى إخراج صفحة ما، خارج مكان العمل وزمانه.
ز - مفهوم المخرج للعملية الاخراجية، وللابداع بالذات فيها.
ح - حدود علاقة المخرج بالمحررين فى الأقسام المختلفة.
ط - عملية توزيع الصفحات على أعضاء جهاز الاخراج.

وفى راينا فإن تحديد الزوايا الأساسية التى يدور حولها الاستبار، قد ساعد فى أن تكون المقابلات مضبوطة ومحكومة بإطار معين، لكيلا تخرج أقرب ما تكون إلى «الدردشة» العامة، التى تفتقر إلى الدلالات العلمية.

(٢) وضع الأسئلة فقد تضمنت كل زاوية من الزوايا السابق تحديدها، عدداً من الأسئلة المفتوحة، التى من المتوقع أن تغطى إجاباتها كل زاوية على حدة، مع مراعاة الاعتبارات التالية:
أ - أن بعض الأسئلة فى إحدى الزوايا، قد تغطى زاوية أخرى.
ب - أن يتم ترتيب أسئلة كل زاوية، بشكل يدعو المبحوث إلى الثقة والاطمئنان إلى الباحث، بحيث ترد الأسئلة الحساسة أو المحرجة فى نهاية الزاوية.
ج - عدم الالتزام الدقيق بأسئلة كل زاوية، إذ أن بعض الاجابات تتفرع عنها أسئلة أخرى لم تكن فى الحسبان، وهى لذلك تستلزم التطرق إلى بعض التفصيلات، من خلال طرح عدد من الأسئلة الاضافية، التى يقتضيها الموقف.

(٣) المطابقة مع الواقع فكما ذكرنا من قبل لم يهدف الاستبار إلى إجراء مناقشات نظرية مع المبحوث، وإنما تركزت المقابلات فى الأساس على مناقشته فى أعمال ابداعية محددة، ولذلك كان الحديث يدور غالباً، وأمام الباحث والمبحوث بعض الصفحات المطبوعة التى أخرجها الأخير، وبعض الماكيتات التى قام بتصميمها فى يوم المقابلة مثلا، وحاولنا من خلال ذلك كله تتبع ذكريات المبحوث عن كل صفحة أو ماكيت، وبعض ملابسات إخراجهما، يضاف إلى ذلك تدعيم هذه المناقشات ببعض المستندات التى تؤيد وقائع معينة يذكرها المبحوث.

ثبات الاستبار وصدقه

ربما يكون من الصعب التحدث عن الثبات والصدق فى أداة الاستبار، باعتبارها مناقشة مفتوحة مع المبحوث، ولكننا حاولنا قدر الامكان توفير الحد الأدنى من هذين الشرطين المنهجيين لنجاح الاستبار في تحقيق أهدافه المرجوة، واستفدنا فى سبيل ذلك من الجانب المنهجى فى دراسة مصرى حنورة القيمة حول الابداع فى الرواية (١).

ولما كان التحقق من ثبات الأداة، يؤدى فى أحيان كثيرة إلى التحقق من صدقها، فقد كان للوسائل المنهجية التى اتبعناها هدف مزدوج، هو التحقق من صدق استبارنا وثباته فى وقت معاً، وتلخصت هذه الوسائل فى ثلاث:

(١) إعادة إلقاء بعض الأسئلة، التى سبق أن ألقيت فى جلسات سابقة، وهو الاجراء المنهجى الذى يناظر تكرار بعض أسئلة الاستخبار، وقد تم ذلك فى جلسات الاستبار، دون إشعار المبحوث بتعمد التكرار، من خلال تغيير صياغة السؤال، وطريقة إلقائه.

(٢) العودة إلى مناقشة بعض الموضوعات التى سبق أن نوقشت فى جلسات سابقة، مع اختلاف طريقة عرض الموضوع، وأسلوب تناوله، سواء فى ذلك الموضوعات المعتمدة على معلومات ووقائع، أو تلك المحتوية على آراء ووجهات نظر.

(٣) فرز استمارات الاستخبار الخاصة بالمبحوث، قبل البدء فى جلسات الاستبار، وذلك لمضاهاة ما سبق أن أدلى به فى الاستخبار، بما سوف يقوله فى الاستبار، ومما ساعدنا على ذلك أن بعض ما ورد فى الزوايا التى حددناها للاستبار، سبق أن تناولته استمارة الاستخبار.

وإذا كانت الوسيلتان الأوليان تنصبان على قياس الثبات، فى حين تقيس الثالثة الصدق، فإن هذه الوسائل مجتمعة قد أعطتنا شعوراً بالاطمئنان إلى السلامة المنهجية للاستبار، رغم أن أياً منها لم يكن من

---

(١) مصرى حنورة، مرجع سابق، ص ص١٤٤- ١٤٦.

الممكن حسابه كمياً أو احصائياً، لكنها وفرت لنا درجة عالية من الثقة في هذه الأداة.

ويذكر مصطفى سويف فى هذا الصدد أنه توجد علاقة واضحة بين درجة ثبات الأداة، وبين مضمون الأسئلة، وأفضل مضمون يتيح ارتفاع الثبات هو أن يدور السؤال حول وقائع شخصية وقعت للمبحوث أو صدرت عنه، وأن يكون موضوع السؤال محدداً، لا يثير أى لبس أو اختلاط بموضوع آخر(٢)، وهو ما حاولنا مراعاته عند صياغة الأسئلة، التى شملتها كل زاوية من زوايا الاستبار.

اختيار العينة

سبق أن أشرنا فى الفصل الثانى من الباب الأول، إلى الأسباب التى دفعتنا إلى اختيار الأستاذ مجدى حجازى (أخبار اليوم) ليكون موضوع الاستبار، لكننا وجدنا أن مقابلاتنا مع بعض المخرجين، يمكن أن تكون مفيدة لتدعيم نتائج الاستبار، أو تمحيص بعض ما ورد به من وقائع أو آراء.

لذلك اخترنا مخرجين آخرين من الصحيفة نفسها (أخبار اليوم)، ليكونا موضع استبار فرعى، يدور حول الزوايا نفسها، التى ناقشناها مع المبحوث الأول، وكان مما دفعنا إلى اختيار هذه الصحيفة بالذات عدد من الأسباب:

أ - أثبت تحليل الشكل للصفحات المطبوعة من هذه الصحيفة، وللماكيتات على السواء، ارتفاع درجة الابداع بين مخرجيها، مما يشير إلى أن النتائج التى يمكن استخلاصها من الاستبار الذى يجرى مع بعضهم، سوف تكون مفيدة فى تحقيق أهداف الدراسة على نحو الاجمال.

ب - قيام مدرسة (أخبار اليوم) فى الاخراج الصحفى منذ صدورها، على تقديم كل جديد ومثير بالنسبة للقراء، وهو فى رأينا جوهر الابداع الحقيقى بكل معنى الكلمة.

---

(٢) مصطفى سويف، الأسس النفسية للابداع الفنى، مرجع سابق، ص ص٢٧٣، ٤٤٦، ٤٤٧.

ج - يتحقق بين مخرجى هذه الصحيفة أعلى درجة من درجات التقارب فى السن والمؤهل الجامعى وطول الخبرة، وربما يصل هذا التقارب بالنسبة للمبحوثين الثلاثة، إلى نوع من التشابه، مما يتيح عزل هذه المتغيرات جانباً، ليصبح التركيز على تأثير الفروق الفردية، فى قياس القدرات الابداعية.

د - تمتع مخرجى هذه الصحيفة بوضع متميز بين غيرهم من مخرجى الصحف الأخرى، فى نظر نقاد الاخراج الصحفى فى مصر، فقد حصل اثنان منهم على جائزة أحسن اخراج، فى بعض المسابقات التى تتم لهذا الغرض، مما يشير إلى حقيقة المستوى الابداعى عند هؤلاء بالذات.

لذلك كله كان قرارنا أن يكون مجدى حجازى هو الشخصية المحورية للاستبار، تتسم المناقشة معه بأعلى قدر من التركيز والتفصيل والعمق والتوسع، وأن يكون الأستاذان: أحمد السعيد وأحمد سامح موضعاً لمناقشات أخرى حول الزوايا نفسها، بهدف التمهيد لإثارة مسائل معينة مع المبحوث الأساسى، أو التعقيب على بعض ما يدلى به من وقائع أو وجهات نظر.

تطبيق الاستبار

بعد أن حددنا زوايا الاستبار، ووضعنا أسئلة كل زاوية، وبعد أن تم فحص إجابات المبحوثين الثلاثة عن أسئلة الاستخبار، بدأنا فى تطبيق الاستبار، ويمكن تحديد بعض الخطوات الاجرائية فى هذه السبيل، وذلك على النحو التالى:

(١) بدأنا الاستبار بمقابلات استطلاعية حرة مع المبحوثين الثلاثة، ناقشنا فيها بعض الظروف العامة للابداع الاخراجى، دون الدخول فى أية تفصيلات، وراعينا أن تتنوع هذه المقابلات المبدئية بين مواقف جماعية، تضم الثلاثة أو اثنين منهم، وبين مواقف فردية لكل منهم.

(٢) وضعنا خطة زمنية لاجراء الاستبارات الأساسية، وتعمدنا أن نبدأها أولا بالشخصية المحورية (مجدى حجازى)، ثم أحمد السعيد، فمجدى مرة أخرى، ثم أحمد سامح، فمجدى مرة ثالثة، وللحصول

على مزيد من التركيز والتوسع، فقد تطلب الأمر جلستين أخريين مع مجدى فى نهاية الاستبار.

(٣) راعينا إتمام الاستبارات بطريقة عفوية تلقائية، أى دون الحصول على مواعيد ثابتة أو مسبقة، بل كنا نمكث مع الثلاثة فى الغرفة التى تضمهم جميعاً، ومعايشتهم فى ظروف عملهم العادية، ثم كنا ننتحى جانباً بكل واحد منهم لتوجيه بعض الأسئلة، إلا أن الأمر بالنسبة للشخصية المحورية فى الاستبار، اقتضى الانفراد به فى غرفة أخرى، ولأوقات طويلة فى بعض الجلسات.

(٤) اتخذت الاستبارات جميعها شكلا مرناً، فلم نحاول قراءة الأسئلة من ورقة مثلا، وإنما حاولنا أن ينبع السؤال من موقف فعلى واقعى يحدث للمبحوث ونحن معه، كأن يحدثه مدير التحرير حول الصفحة التى هو بصدد إخراجها، أو عندما يطرأ تعديل مفاجىء فى صفحته، أو عندما تصادفه مشكلة معينة فى أثناء العمل ... ألخ.

(٥) تعمدنا فى جلسات مجدى حجازى بالذات، أن نأخذ طرف الخيط فى كل جلسة، من آخر ما تحدثنا فيه فى الجلسة السابقة مباشرة، بحيث نحقق نوعاً من التواصل بين الجلسات.

(٦) حصلنا على تسجيلات صوتية لبعض الاستبارات، ولا سيما مع مجدى، وكنا نعاود سماعها فى الجلسة التالية، لمناقشة بعض المسائل التفصيلية، أو لاستعادة أفكار معينة، ومن حسن الطالع أن المبحوث لم يجد غضاضة فى ذلك، بل كانت الاستعادة تتم أحياناً بناء على طلبه، ولم يحدث مرة واحدة أن طلب حذف عبارة أو تغيير صياغتها، بل كان فى بعض الأوقات يضيف إليها، كما أنه تطوع أكثر من مرة بكتابة بعض النصوص التى ضمنها رأيه أو انطباعه فى بعض المسائل.

وهكذا تضمن الاستبار خمس جلسات مع مجدى حجازى، لم تزد الواحدة منها عن ساعة، وجلسة واحدة مع كل من أحمد سامح وأحمد السعيد، استغرقتا معاً قرابة ساعة ونصف، هذا عدا المقابلات الاستطلاعية الحرة، التى أجريت مع الثلاثة، وعموماً فقد أجريت المقابلات جميعها عبر شهرى يوليو وأغسطس من عام ١٩٩١.

المبحث الثانى : تحليل النتائج

ليست النتائج المتوقعة للاستبار، هى نفسها التى كانت متوقعة للاستخبار، إذ كان يهدف هذا الأخير إلى استخراج نتائج كمية، من خلال رصد التكرارات والنسب المنوية، ثم معالجتها احصائياً بشكل معين، توطئة لاستخراج دلالاتها ومعانيها، أما فى الاستبار فإن نتائجه كيفية بحتة، دون أية معالجات كمية أو احصائية، وهو لا يبحث عن الاتجاهات والمواقف السائدة بين أفراد العينة كالاستخبار، وإنما يكتفى بإلقاء الضوء على شريحة صغيرة من مخرجى مصر، كيف يبدعون؟ ولماذا يبدعون؟.

استبارنا إذن يقدم المخرج من حيث هو مبدع، يخوض العملية الابداعية فى اخراج الصحف، فكأنه بذلك يعطينا صورة فوتوغرافية ساكنة صامتة للمبدع - كما يقول مصطفى سويف(٣) - نتعرف من خلالها على ملامحه وسماته، فى حين أن الاستخبار قد قدم لنا - وهو ما نأمل أن يكون قد تحقق - صورة سينمانية متحركة ناطقة للمبدع.

ويجب أن نتذكر، ونذكر معنا قارىء الدراسة، أن هذا المبحث لا يهدف إلى نقل أقوال المبحوثين الثلاثة فى الاستبارات التى أجريت معهم، نقلا حرفياً أميناً، ولكنه يقدم خلاصة ما قالوه من واقع خبراتهم اليومية المباشرة، ومن وحى ذكرياتهم وتطلعاتهم، وقد يتدخل الباحث بالنسبة لبعض الوقائع أو وجهات النظر، بالتأييد أو المعارضة، وفى كل الأحوال بالتقييم والمناقشة.

وقد حرصنا عند عرض نتائج الاستبار، أن نسير على خطة معينة، تشمل الزوايا العشر كلها، بالنسبة للمبحوثين الثلاثة، بادئين فيها بالزوايا الجديدة، التى لم تسبق مناقشتها فى الاستخبار، واضعين فى الاعتبار عدم أهمية الأسئلة، التى وجهناها للمبحوثين فى أثناء الاستبار، ولذلك أغفلناها عند عرض النتائج وتحليلها.

---

(٣) مصطفى سويف، العبقرية فى الفن، (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومى، سلسلة المكتبة الثقافية، ٢٠، ١٩٦٠)، ص٢٧.

أولا : بداية الرحلة مع الفن والابداع

تأكد لدينا أن الابداع الحقيقى فى الاخراج الصحفى، لا ينبع من فراغ، وإنما تكون له غالباً بذور وجذور، تضرب فى أعماق شخصية المبدع، وتترك بصماتها واضحة ومؤثرة على الطريق الذى يسلكه المبدع فيما بعد، مع أن هذه البذور والجذور تعود فى حياته إلى سنوات طويلة مضت، وعن البذرة الابداعية التى نبتت فى أحضان الأسرة، وعن الجذر الذى بدأ نموه فى تربة ابداعية، تدور الزاوية الأولى من الاستبار.

كانت النشأة الأولى للمبحوثين مختلفة أيما اختلاف، من حيث طبيعة المجتمع الذى أحاطهم بوسط معين، عادة ما يكون له تأثير على شخصياتهم وأنماط تفكيرهم فيما بعد، فبينما نشأ مجدى حجازى فى مركز فاقوس (محافظة الشرقية)، كانت نشأة أحمد السعيد فى حى شعبى بالقاهرة (شبرا)، فى حين قضى أحمد سامح طفولته وصباه وشطراً من شبابه بحى راق (المنيل).

لم يكن للبيئة بهذا المعنى تأثير يذكر على علاقة كل منهم بالابداع أو الفن، ولكن نشاط الأسرة كان هو المؤثر الأول، فربما لم تكن صدفة أن تعمل والدة مجدى فى التربية والتعليم، وفى حقل التربية الفنية بالذات، وربما أيضاً كانت هى التى رسمت له - عن غير قصد غالباً - أن يكون الرسم هوايته الأولى فى صباه المبكر.

وهو لا يزال يذكر تفوقه فى حصص الرسم على أقرانه، وممارسته لهوايته خارج جدران المدرسة، ووقت فراغه الذى كان يقضيه فى إنتاج لوحات، تعرضت بلا شك لنقد الأم وتوجيهها، ثم هو لا يزال يذكر أيضاً المعرض الصغير الذى أقامه فى بلدته (فاقوس) قبل التحاقه بالجامعة، ثم المعرض الأكبر نسبياً الذى أقيم فى هيئة خريجى الصحافة بالقاهرة، وهو لا يزال يدرس الاعلام فى الفرقة الثانية (أى قبل التخصص فى الصحافة).

أما الذى نذكره نحن، وتحدثنا عنه معاً، فهى رسومه الكاريكاتيرية الساخرة فى صحيفة «صوت الجامعة» التى كان يتدرب

فيها على الاخراج فى السنتين الأخيرتين من دراسته بكلية الأعلام، وكيف كانت مواصلة زمنية لاتجاه الرسم عنده، وحلا اجتهادياً منه لبعض المشكلات الاخراجية بالصحيفة، عندما تشح المادة التحريرية عن الحيز المخصص لها على الصفحة.

ولم تكن صدفة كذلك أن يكون والد أحمد السعيد - رحمه الله - هو المحرك الأول لقدرات ولده، فهو لم يكن فناناً بالمعنى المفهوم، كان مدرساً للكهرباء بالمدارس الثانوية الصناعية، ولكنه أصدر مجلة عن الكهرباء، كان يقوم بتحريرها وطباعتها وإخراجها بنفسه، وبطرق بدائية يدوية، مع أنها لم تكن داخلة فى صميم عمله باعتباره مدرساً.

رأى أحمد متعة كبيرة فيما كان يصنعه والده، وبدأ بتقليده عندما أصدر مجلات الحائط فى المدرسة، وشارك فى إصدار مجلة باللغة الانجليزية بعد ذلك، وهو فى هذه وتلك كان يهتم أكثر ما يهتم بتنسيق الشكل النهائى لهذه المجلات. كذلك كانت له محاولات جادة لرسم الكاريكاتير أيضاً فى «صوت الجامعة»، التى يتضح أنها كانت معملا لتفريخ المواهب الفنية الابدعية.

ونلاحظ من مقابلاتنا مع كلا المبحوثين، التأثر الواضح والمتميز بما كان يصنعه الأب أو الأم، مما كان له فيما بعد تأثير كبير على عمل كل منهما بالاخراج الصحفى، بل وفى مناطق تفوق كل منهما فى هذا المجال، فمجدى كان ينتج لوحاته فى أغلبها بالفحم (الأبيض والأسود فقط)، مما أعطى عينه قدرة فائقة على تذوق العلاقات الشكلية وانتاجها، باستخدام هذين اللونين فقط، وهما اللذان يستخدمان وحدهما غالباً فى اخراج الصحف، إذ أن الطبع الملون والمنتظم لم يصبح بعد عادة شائعة بين الصحف المصرية، وسوف نلاحظ فيما بعد تأثره الواضح فى أعماله الاخراجية بالبياض والسواد.

أما بالنسبة لأحمد السعيد، فإن ما كان والده يصنعه فى مجلة (الكهرباء)، يتميز بالدقة الشديدة، والصبر والمثابرة والمهارة فى وقت معاً، إذ لم تكن متاحة لديه وسيلة آلية لجمع الحروف، فكان

يستخدم الأوراق الشفافة لنقل الحروف المطلوبة من بعض الصحف أو المجلات الأخرى، حرفاً حرفاً، حتى يكتمل جمع مادة المجلة، وهى عملية كان يقوم بها بصبر غريب، لذلك قامت ابداعات الابن على التدقيق الشديد فى العناصر الصغيرة، والدأب الجم فى انتاجها بنفسه على صفحات «أخبار اليوم» فيما بعد.

وإذا ما انتقلنا إلى المبحوث الثالث (أحمد سامح) فإن نشأته الأولى لم تكن ذات صلة بالفن، من قريب أو بعيد، وهو يعترف فى مقابلاتنا معه، أن وظيفة سكرتير التحرير الفنى لم تكن من بين طموحاته، حتى بعد التحاقه بكلية الاعلام (قسم الصحافة)، لدرجة أن كل أعماله الصحفية فى «صوت الجامعة» كانت تحريرية بحتة.

ولذلك فإن بداية عمله بالاخراج لم ترتبط بالاستعداد الفنى، قدر ارتباطها بالتعلم واكتساب الخبرة والمهارة، ومما ساعده على ذلك - كما يقول - وقوف الكثيرين بجانبه فى سنوات عمله الأولى، بدءاً من الأستاذ عثمان لطفى سكرتير عام التحرير وقتها، والأستاذ رضا محمود بجريدة «الأخبار»، وكذلك زميلاه فى هذا الاستبار: مجدى حجازى وأحمد السعيد.

أخذ فرصته كاملة فى صحيفة «اللواء الاسلامى»، التى صدرت عام ١٩٨١، ثم تحمل مسئولية نقل «أخبار اليوم» من الطباعة البارزة إلى الملساء فى عام ١٩٨٥، والتى أكسبته خبرة كبيرة فى التعامل مع الأوفست، ثم عمل مخرجاً بصحيفة «عكاظ» السعودية الصادرة فى جدة أربع سنوات متصلة ومرهقة، صقلت خبرته بلا شك.

ثانياً : إعاقة الظروف النفسية أو الصحية السيئة عن ممارسة الابداع

لم يعط أى من المبحوثين الثلاثة أية أهمية للظروف الصحية السيئة، ولكنهم تحدثوا طويلا عن الظروف النفسية، ولعل رأى أحمد سامح فى هذا الموضوع يلقى بعض الضوء عليه، إذ أنه ببساطة شديدة فإن من حق المخرج - شأنه فى ذلك شأن كل من يمارس عملا - أن يحصل على أجازة أو راحة، إذا أحس بالمرض الجسمانى، أما سوء الحالة النفسية، والذى لا يعتبر مرضاً، فإن له تأثيرات متباينة على

عمل المخرج، وبخاصة عندما يبدع.

وعن تأثير الظروف النفسية السيئة قال مجدى حجازى فى إحدى الجلسات إن هذا التأثير يكون واضحاً أشد الوضوح فى حالات معينة، كتلك التى يقدم فيها المخرج عملا جديداً كل الجدة، ليس نمطياً أو روتينياً، لأن العمل الجديد يحتاج من صاحبه تركيزاً شديداً وتفكيراً عميقاً، وقدرة فائقة على تقويم الذات، بحيث يمكن التغيير والتعديل فى الفكرة الاخراجية عدة مرات، قبل البدء فى تنفيذها، والحالة النفسية السيئة لا تستطيع أن توفر للمخرج ذلك كله، أما فى حالة كون الصفحة التى يقوم بإخراجها عادية نمطية، ليس فيها مفهوم اخراجى جديد، فإن التفكير هنا يكون شبه آلى، ويقوم على الصنعة أو المهارة، أكثر مما يقوم على الفن (لاحظ أن المبحوث يميز هنا بين الفن والصنعة)، وهكذا يمكن لك أن تعمل باخراج هذا النوع من الصفحات وحالتك النفسية ليست على ما يرام.

ويفكر أحمد السعيد بمنطق مختلف بعض الشىء، إنه يميز بين نوعين من المشكلات المسببة لسوء الحالة النفسية: أولهما المشكلات العائلية الخاصة، وثانيهما المشكلات المتصلة بالعمل، كالخلاف مع رئيس أو زميل ... ألخ، وهو يرى أن النوع الأول نادراً ما يؤثر على كفاءة المخرج وقدراته الابداعية، على أساس أنه يخلع عن نفسه هذه المشكلات بمجرد دخوله المؤسسة الصحفية التى يعمل بها، وكثيراً ما حدث له ذلك بالفعل، إن جو العمل والانشغال بالتفكير فيه والأحاديث مع الزملاء، ينسيه مشكلاته الخاصة بعضاً من الوقت. أما النوع الثانى فنادراً ما يستطيع نسيانه، ببساطة لأنه يعيش فى قلب المشكلة.

أما أحمد سامح فهو لا يوافق على فكرة الإعاقة من الأساس، لسببين مهمين من وجهة نظره، أولهما: أنه كلما زادت كفاءة المخرج وارتفعت قدراته الابداعية، كان أقدر من غيره على نسيان مشكلاته أو تناسيها، حتى يفرغ من العمل على النحو الذى يرضى عنه، وثانيهما: إن هذه الإعاقة لا تحدث بشكل كامل، فالحالة النفسية السيئة لا تمنعه تماماً من ممارسة الابداع، ولكنها فقط تهبط بمستواه، لأن الصحيفة لا

تستطيع أن توقف صدورها فى موعدها بدقة على الحالة النفسية للمخرج.

ويعود مجدى حجازى فى جلسة تالية، أثرنا فيها مناقشة مستفيضة حول هذه المسألة، وكان مما قال إن الموضوع برمته يتوقف كذلك على شخصية المخرج ونفسيته، فهناك أنواع من البشر لا تستطيع السيطرة على انفعالاتها، ولا تتمكن غالباً من عزل هذه الانفعالات عما تقوم به من عمل، ويضرب لذلك مثلا لاعب الكرة، الذى يؤدى خوفه الشديد من الهزيمة، إلى عدم تمكنه من السيطرة على الكرة، فينهزم مع أنه الأفضل، فى حين أن هناك نوعاً آخر من البشر - وهو شخصياً منهم من وجهة نظره - يستطيع أن يعيش ولو لفترة وجيزة، بمعزل عن أية ظروف خارجية سيئة، ونادراً ما يستطيع الانسان أن يغير من هذه الشخصية والنفسية، مهما كانت الأسباب.

ومما يرويه أحمد السعيد من ذكرياته، أنه سافر للعمل بإخراج إحدى الصحف العربية الخليجية، فى أثناء المقاطعة العربية لمصر عقب توقيع معاهدة السلام مع اسرائيل عام ١٩٧٩، وقد واجهته هناك مشكلة، وهى أنه مطلوب منه إخراج موضوعات تسىء إلى مصر، وهو مصرى، بل ومطلوب منه إبرازها على نحو معين، وقد ساءت حالته النفسية تبعاً لذلك، وزادت خلافاته مع رؤسائه، مما دفعه إلى ترك العمل بعد بضعة شهور، والعودة إلى صحيفته مرة أخرى فى القاهرة(٤).

وهكذا يتمسك أحمد السعيد برأيه، فى أن هذه المسألة تتوقف على نوع المشكلة، التى أساءت إلى حالته النفسية، ونحن لا نرى تعارضاً فعلياً بين هذا الرأى وما قاله مجدى من أن شخصية المخرج هى الأساس، إذ أن كلا العاملين قد يشتركان فى تحديد موقف المخرج

---

(٤) أشار الرئيس الراحل أنور السادات إلى هذه التجربة المريرة فى إحدى خطبه، وأشاد بالشاب المصرى الذى رفض إهانة مصر على صفحات الصحف العربية، وبعد عودته إلى القاهرة كرمته صحيفته "أخبار اليوم" وكذلك نقابة الصحفيين (الباحث).

من المشكلة، ومقدار تأثيرها فى ممارسته للابداع، مع عدم إهمال نوع الصفحة التى يقوم بإخراجها، ومدى احتياجها إلى قدرة إبداعية عالية.

ثالثاً : معالم البيئة التعليمية والثقافية، التى أفرزت الجيل الجديد من المبدعين فى الاخراج

على الرغم من ضآلة حجم عينة الاستبار، فإن اجماع أفرادها على أمر ما، لا يمكن أن يكون مرده إلى الصدفة، خاصة وقد سمعنا هذا الأمر نفسه فى عدد من المقابلات التى أجريناها خارج حدود الاستبار، وكذلك فهو رأى شخصى للباحث، أما الأمر المذكور فهو الدور الذى لعبته صحيفة «صوت الجامعة» فى إعداد المخرجين الشبان، الذين امتلأت بهم دور الصحف المصرية والعربية فيما بعد.

ففى هذه الصحيفة - كما يقول أحمد السعيد مثلا - تعلم بعض الطلاب الاخراج من لا شىء، إذ لم يكونوا قد درسوه بعد داخل قاعات المحاضرات، أما الذين تعلموا مبادئه، فقد وجدوه فرصة ذهبية للتمرين على أساليبه المختلفة، دون خوف أو تردد، وتجريب ما يشاءون من أفكار مستحدثة - وأحياناً غريبة - إذ أن رئيس التحرير (الأستاذ الراحل جلال الدين الحمامصى) كان «رجلا ديمقراطياً يهوى الانصات لمن يخالفه الرأى».

ولم تكن الديمقراطية فى إدارة العمل بجهاز الاخراج، هى سمة رئيس التحرير وحده، بل تعلمها الطلاب أنفسهم، ومارسوها بين بعضهم البعض كما يقول مجدى حجازى، إذ كان رئيس القسم طالباً، يتولى الاشراف على عملية الاخراج فى عدد معين من الصحيفة، يتحول بعده فى العدد التالى إلى مرؤوس لطالب آخر ... وهكذا، ومبحوثنا يعترف أنه كانت تحدث أخطاء فى عملية الاخراج، لكن العملية التعليمية التدريبية كانت تستوعبها، وهو يرى أن هذا هو أفضل أساليب تعلم الصحافة، أن تحاول وتخطىء، وتتعلم من أخطائك، لا أن تطبق أفكاراً نظرية جامدة.

ولم يكن صدور هذه الصحيفة نابعاً من فراغ، كما أضاف

مجدى حجازى فى جلسة تالية، بل كان الصدور فى إطار المناهج الدراسية بكلية الاعلام، وهو لذلك يرى أن مجرد كون أغلب المخرجين المصريين الآن من خريجى هذه الكلية، ليس محض صدفة، ولكن لأن مستوى الخريجين، الذين حصلوا على جرعات ثقافية فى الاخراج وفى غيره، مدعومة بخبرة عملية لا يستهان بها، كان يؤهلهم للعمل بإخراج الصحف المصرية، على قدم المساواة مع المخرجين الكبار، الذين لا تحس أن لهم مستوى حقيقى يختلف عن مستوى هؤلاء الخريجين.

ويركز أحمد سامح على أهمية التدريب العملى فى خلق مخرج مبدع، ففى رأيه أن المناخ العام الذى تخرج فيه طلبة كلية الاعلام، كان يسمح بتوفير فرص التدريب العديدة والمفيدة، ففى السبعينيات بدأت صحوة صحفية فى مصر، مع بداية عصر الانفتاح، فصدرت الصحف الحزبية والاقليمية العديدة، عدا صحف المؤسسات والنوادي، استوعبت عدداً كبيراً من خريجى الكلية، علاوة على التوسعات الصحفية فى دول الخليج العربى فى الفترة نفسها، والناجمة عن الطفرة الاقتصادية عقب ارتفاع أسعار البترول، مما أدى - فى رأى سامح - إلى سفر مخرجين عديدين من الشبان، توفرت لهم من خلال السفر فرصة الاحتكاك بالمجتمعات الصحفية الأخرى، والتعرف على أساليب جديدة فى العمل الصحفى.

ويلتقط أحمد السعيد طرف الخيط فى الجلسة التالية بقوله إن تجربة سفر المخرجين الشبان إلى الخارج، كانت تعتبر بمثابة تدريب مكثف للمخرج، إذ يقوم العمل فى أغلب صحف الخليج على نظام اليوم الكامل، يقوم فيه المخرج بإنتاج عدد كبير من الصفحات - بعضها ملون - ويكلف كذلك بإخراج عدد من المطبوعات التى تصدرها الدار نفسها، كالمجلات أو الكتب، ثم إن المخرج هناك يقوم بالعمل كله، من تصميم الصفحة إلى تنفيذها بنفسه على البروميد، ويضيف أحمد سامح فى هذه النقطة أنه هو شخصياً قد تعلم تصميم الصفحة عن طريق الحاسب الآلى (الكومبيوتر) فى صحيفة «عكاظ»، وهى الطريقة التى لا تزال غير شائعة بين الصحف المصرية.

رابعاً : أحاديث المخرج مع الزملاء حول أعمال كل منهم

كان لتقارب سن مخرجي «أخبار اليوم» وعمق خبراتهم أثر كبير في أن يناقش كل منهم الآخرين عن بعض أعماله، كما أجمع المبحوثون الثلاثة في الاستبار، علاوة على الروح الديمقراطية، التي اعتادوها في أثناء اشتغالهم بصحيفة «صوت الجامعة» كما سبق القول.

ويميز مجدى حجازى بين نوعين من هذه الأحاديث، فيما يتصل بالأعمال الاخراجية، أولهما: استطلاع رأى الآخرين حول الفكرة الجديدة التي يزمع أحدهم تقديمها في إحدى صفحاته، وهذه تتم غالباً في أثناء تقليب الفكرة، أى قبل خروجها إلى النور، وثانيهما: استطلاع رأى الآخرين حول الصفحة التي قدمها أحدهم، وغالباً ما يتم ذلك عقب طباعة الصحيفة في كل عدد.

ولا يوجد إطار رسمى لهذه الأحاديث، كما يقول أحمد السعيد، بل تتم بشكل عفوى تلقائى غير مقصود، ولكنه يضيف إن هذه العملية لا تحدث دائماً، على الأقل من ناحيته هو، بل في حالات معينة، كأن يكون الموضوع الذي يتم إخراجه مهماً، كخطاب لرئيس الجمهورية مثلا، أو لقاء رياضى حاسم... ألخ، أما في الصفحات العادية فإن إخراجها يتم دون مناقشة تقريباً.

ويستبعد مجدى حجازى فكرة إجراء هذه الأحاديث، من منطلق وجود صعوبة في إخراج صفحة معينة، بالنسبة له هو على الأقل، إنه يفضل في هذه الحالة تركيز تفكيره، أو الحصول على راحة قصيرة، وربما تأجيل البت في إخراجها بعض الوقت، وليس في ذلك عيب من وجهة نظره، لأن طبيعة البشر ألا يظهروا عجزهم أو ضعفهم أمام الآخرين، حتى ولو كانوا أصدقاء.

ثم أضاف المبحوث نفسه في جلسة تالية، أن الأحاديث حول الأعمال الاخراجية لا تقتصر على أعضاء جهاز الاخراج فقط، بل إنه هو شخصياً يناقش أعماله أحياناً مع بعض المحررين، الذين يثق في آرائهم حول الاخراج، أو المسئولين عن تحرير صفحات معينة، وتدور المناقشة في أغلب الأحيان حول مدى تمكنه - كمخرج - من

التعبير عن الفكرة الموضوعية للصفحة وروحها، ويستطرد أن أحد هذه الأحاديث مع محررشاب، كانت وراء تقدمه إلى مسابقة أحسن إخراج، التى تقيمها نقابة الصحفيين، إذ جاءته هذه الفكرة من اقتراح لهذا المحرر.

إلا أن لأحمد سعيد رأى مختلف حول هذا الموضوع، فإن أعماله الاخراجية التى تقدم بها إلى المسابقة، لم يعرضها على أى زميل، مخرجاً كان أم محرراً، وفلسفته فى ذلك واضحة ومنطقية، وهى أن جوهر التقدم للمسابقة يقوم على المنافسة، ورغبة كل من المتقدمين فى الفوز بالجائزة الأولى، مما يحتم أن تتم عملية اختيار الأعمال الاخراجية التى يتقدم عنها فى تكتم شديد، لئلا تتسرب إلى المنافسين.

ويستطرد مجدى حجازى فى جلسة تالية إنه يحس أحياناً أن بعض زملائه يجامله فى الحكم على جودة اخراجه، وأنه فى هذه الأحيان يشعر بعدم الرضا عن بعض صفحاته، التى يشيد بها أحد الزملاء، وهو لا يدرى لذلك سبباً، ولكن المهم أنه لا يقابل هذه المجاملة بمثلها، بل يبدى رأيه بصراحة فى العمل الذى يعرضه عليه زميله.

خامساً : تقويم المخرج للصحف الأخرى من الناحية الاخراجية

كان طبيعياً أن يجمع المبحوثون الثلاثة على أن صحيفتهم هى الأفضل بين الصحف المصرية من ناحية الاخراج، وذلك فى المقابلات الاستطلاعية الحرة التى أجريناها معهم، لذلك رأينا أنه من الأوفق أن تقتصر مناقشتنا معهم فى هذه الزاوية من الاستبار، على آرائهم فى الصحف الأخرى، سواء كانت قومية - كما يسمونها - أو حزبية، وقد رأينا أن نتعرض لكل صحيفة على حدة، من وجهة نظر المبحوثين الثلاثة، وعلى مدى الجلسات التى أجريناها معهم.

(١) الأخبار : يرى مجدى حجازى أنه برغم انتماء هذه الصحيفة وصحيفته إلى دار واحدة، فإن سياسة الاخراج مختلفة بينهما أيما اختلاف، إذ أن دورية الصدور اليومى «للأخبار»، تؤدى إلى السرعة

فى إنجاز العمل وضيق الوقت المتاح أمام المخرجين، بالنسبة لأغلب الصفحات، ولذلك فإن الأفكار الاخراجية الجديدة التى ينطبق عليها وصف (الابداع) محدودة للغاية، مع أن قسم الاخراج بها يضم كفاءات اخراجية كثيرة وعلى أعلى مستوى.

ويلاحظ أحمد سامح على «الأخبار» تذبذب المستوى الاخراجى لكل صفحة من صفحاتها، وفقاً لاختلاف المخرج القائم عليها من عدد إلى آخر، ولا يتعمد رئيس القسم تغيير مخرج الصفحة بين الأعداد المختلفة، ولكن نظام العمل بالصحيفة يقوم على وجود مجموعتى عمل، تتولى الأولى مسئولية إخراج أعداد الأحد والاثنين والثلاثاء، فى حين تتولى الثانية أعداد الأربعاء والخميس والجمعة(٥)، وبالتالى فإن القائم بإخراج صفحة ما فى الأيام الثلاثة الأولى، يتركها لزميل آخر فى الأيام الثلاثة الأخيرة.

وهو نفسه ما يلاحظه أحمد السعيد، ويضيف أن اختلاف إخراج الصفحة الواحدة من عدد إلى آخر تبعاً لاختلاف مخرجها، هو أمر طبيعى، حتى مع وجود سياسة إخراجية ثابتة، لأن هناك فروقاً - ولو كانت طفيفة - بين كل مخرج وآخر، وإلا لصارت عملية الاخراج روتينية جامدة، بلا روح أو حياة، خصوصاً الفروق فى القدرات الابدعية بين المخرجين، ويضرب مثالا بالأستاذ عبدالنبى عبدالبارى، الذى تتميز الأعداد الثلاثة التى يعمل بها كل أسبوع بأفكار ابداعية متميزة وجريئة، ولا سيما فى صفحتى: التحقيقات وأخبار الناس.

(٢) الأهرام : يرى أحمد سامح أن هذه الصحيفة هى من أكثر الصحف المصرية التى تتميز بوجود سياسة إخراجية، تتوافق مع سياستها التحريرية، فإلى جانب الموضوعات المطولة الرصينة وتحليلاتها الدسمة العميقة، فإن اخراجها يسير بشكل تقليدى هادىء رزين، وهو بالتالى يفتقر إلى روح التجديد، اللهم إلا فى صفحات

---

(٥) لاحظ أن صحيفة "الأخبار" تتوقف عن الصدور يوم السبت، الذى تصدر فيه "أخبار اليوم" الأسبوعية، وبذلك فإن أيام صدور "الأخبار" يبلغ عددها ستة فقط كل أسبوع (الباحث).

الفن والرياضة.

ويلتقط مجدى حجازى طرف الخيط، معلقاً على إخراج «الأهرام» قائلا إن أبرز ما يعيب هذه الصحيفة العريقة هو عدم استغلالها للامكانات الطباعية الهائلة فى تطوير اخراجها، ويتفق جوهر هذه المقولة مع رأى أحمد سامح، إلا أن مجدى يلاحظ فى الوقت نفسه، أن هناك صفحات معينة «بالأهرام»، يستغل مخرجوها امكاناتهم الطباعية بشكل مغالى فيه، وهى الفن والرياضة أيضاً، ومن ذلك مثلا الموضوعات المائلة بأكملها على الصفحة، أو الصور المجزأة، والمنتجة بشبكات خاصة، وكذلك الأرضيات المتعددة للعنوان الواحد أو للخبر الواحد، علاوة على الجداول شديدة السمك ... ألخ.

ولأحمد السعيد رأى مختلف فى إخراج «الأهرام»، إنه يرى أنها لم تعد الصحيفة المحافظة الرصينة، كما كان حالها فى الماضى، ولكنها -- ولأسباب توزيعية بحتة - صارت تحاول تجديد ثوبها كل فترة زمنية قصيرة نسبياً، لمواجهة منافسة الصحف الأخرى، ولا سيما «الأخبار» و«أخبار اليوم»، ولذلك فإن أفكاراً إخراجية كثيرة، تتميز بروح التجديد، صارت تملأ صفحات «الأهرام»، مع أنها نشأت أول ما نشأت فى «أخبار اليوم» بالذات، منذ أن طورت هذه الأخيرة إخراجها فى منتصف السبعينيات، عندما عاد إليها الأخوان على ومصطفى أمين.

ويضيف مجدى حجازى فى جلسة تالية رأياً قريباً من ذلك، «فالأهرام» تصر على سياستها المحافظة، وتحاول تطبيقها فى أغلب الصفحات - الأولى والسياسة الخارجية والمحليات والرياضة اليومية والأدب - ولكنها فى الوقت نفسه تحاول مجاراة الأساليب الجديدة والجريئة للصحف الأخرى، وبخاصة «أخبار اليوم» و«الوفد» فى صفحات أخرى، مما يؤدى - فى رأيه - إلى أن أصبح إخراج «الأهرام» ذا روحين وطابعين ومدرستين، ونحن نرى أن هذا الرأى الأخير يتعارض نسبياً مع ما سبق أن قاله أحمد سامح عن تطابق السياستين التحريرية والاخراجية لهذه الصحيفة.

(٣) الجمهورية : من أغرب الأمور أن يمتنع مجدى حجازى وأحمد السعيد عن التعليق على إخراج هذه الصحيفة، وأن يقتضب أحمد سامح فى تقويمه لإخراجها، بقوله إن «الجمهورية» تخلو من الاخراج(١)، وهى ليست اجابة دقيقة كما نرى، لأن الاخراج - أياً كان - موجود بوجود الصحيفة، ولكنه ربما كان يقصد أن إخراجها يخلو من التجديد والابداع المطلوبين، وعندما عرضنا عليه هذا التفسير أبدى موافقته عليه.

(٤) الوفد : أبدى مجدى حجازى رأيه فى إخراج هذه الصحيفة، بأنها من أكثر الصحف المصرية إنطلاقاً وتحرراً، وأوفرها استغلالا لإمكاناتها الطباعية، وهو يعلل ذلك بطبيعتها الحزبية المعارضة، التى تعنى قيام سياستها الاخراجية على لفت أنظار القراء بالعناصر الكبيرة المثيرة لموضوعاتها، رداً على الصحف القومية - أو التى يسمونها كذلك.

أما أحمد السعيد فيرى أن صحيفة «الوفد» ليست إلا أفكار عبدالنبى عبدالبارى وأساليبه الاخراجية المتميزة بروح التجديد والابداع، ومع أن الرجل لا يقوم بإخراج جميع الصفحات بنفسه، إلا أنه فرض أسلوبه وشخصيته على كل العاملين معه - بغير إكراه - حتى صار «للوفد» أسلوبها المتميز بين الصحف المصرية، حتى فى الصفحة الأولى، المتصفة غالباً بنمطيتها وجمودها، ولكنها فى «الوفد» قوية متحركة ومثيرة.

أما الانتقاد الوحيد لأحمد سامح على هذه الصحيفة، فهو أن إخراجها فى كثير من الأحيان، لا يتناسب وأهمية الموضوعات، فهناك دائماً قدر من المبالغة فى عرض الموضوعات والمقالات، لعله نابع من كونها صحيفة معارضة لسياسات الحكومة.

سادساً : حول التفكير فى إخراج صفحة ما، خارج مكان العمل وزمانه

لا نقصد بمناقشة هذه الزاوية مع عينة الاستبار، أن نشير إلى ضيق الوقت المتاح أمام كل منهم، والذى يدفعه إلى ممارسة التفكير الابداعى فى غير مكان العمل وزمانه، ذلك أن مشكلة ضيق

الوقت غير موجودة فى حالة «أخبار اليوم» بالشكل الحاد، الذى تتواجد به فى الصحف الأخرى، ولكننا نقصد سيطرة الأفكار الابداعية على المخرج، فى وقت غير مخصص للعمل، ومكان خارج الصحيفة، وقد شرحنا هذا التصور بدقة لكل من المبحوثين الثلاثة.

فى البداية يستبعد أحمد السعيد هبوط الإلهام فجأة عليه، فلم يحدث له - كما يقول - أن استوحى فكرة اخراجية بشكل مفاجىء وهو فى منزله مثلا، والحالة الوحيدة التى يفكر فيها فى بعض المسائل الاخراجية خارج مكان العمل وزمانه، هى عندما يتعمد التفكير بنفسه، وهنا يهبط الالهام أحياناً، ولا يعثر عليه أحياناً أخرى.

ويضيف أنه لا يتعمد طرح أفكاره الاخراجية فى المنزل مثلا، إلا فى حالة انشغاله منذ الصباح بقضية مهمة فى إحدى الصفحات، كأن يبحث عن فكرة إخراجية لصفحة معينة، أو تصميم جديد لأحد الأبواب الجديدة، أي أن هذا النوع من التفكير لا يحدث له إلا بشكل عمدى مقصود، وفى حالة طرح الأفكار الجديدة فقط.

أما أحمد سامح فإنه لا يفكر فى أى عمل إخراجي بالمنزل مثلا، إلا فى حالة وصول المادة التحريرية لصفحة معينة، قبيل مغادرة مكتبه بدقائق، وهنا فهو يرسل المواد إلى قسم الجمع، ويدون بعض البيانات عنها، ثم يفرغ نفسه مساء فى المنزل للتفكير فى اسلوب اخراج هذه الصفحة، وهو هنا قد يخرجها بالفعل عندما يرسم الماكيت الخاص بها، أو قد يدون الأسلوب الذى توصل إليه فى اسكتش مصغر، تمهيداً لنقله إلى ماكيت بالحجم الطبيعى، ويضيف بأن جو المنزل بالذات، بما يوفره من راحة وهدوء، يساعده على التفكير العميق والتركيز، مما لا يتوافر بالقدر نفسه فى المكتب.

إلا أن المنزل - من وجهة نظر مجدى حجازى - لا يمثل بالنسبة له مكان عمل أو تفكير فى العمل، لا بشكل عمدى إرادى، ولا بشكل تلقائى لا إرادى، ولكنه مكان للراحة والاسترخاء، استعداداً للعمل والتفكير من جديد، «فالذهن المتعب غير قادر على التجديد والابتكار»، وهو عندما يغادر مقر الصحيفة، فإنه ينسى أو يتناسى

كل مشكلات العمل، لئلا تعوقه عن عملية الاسترخاء هذه، اللازمة - فى رأيه - للابداع.

ثم قال كذلك فى جلسة تالية، حول نفس الموضوع، إن جو العمل - مهما كانت عيوبه ومشاكله - هو الذى يثير فى نفسه الأفكار الاخراجية الجديدة، «فجو العمل يهىء النفس للعمل»، كما أن التفكير المستمر والعمل الدؤوب وهو فى مكتبه، يفتح الآفاق لاستثارة مزيد من الأفكار الجديدة، برغم التعب الذى يشعر به أحياناً من كثرة العمل، أما جو المنزل بطبيعته البعيدة كل البعد عن جو العمل، فإنه يساعده على الاسترخاء، الضرورى لاستكمال المسيرة الابداعية - على حد قوله-.

سابعاً : مفهوم المخرج للعملية الاخراجية، وللابداع بالذات فيها

لمجدى حجازى أيضاً رأى بارز فى هذا الموضوع، فالاخراج عنده لا يخرج عن كونه عملية اتصال متعددة الأطراف، ليس لكون الوسيلة فى هذه الحالة هى الصحيفة، باعتبارها شكلا من أشكال الاتصال، ولكن باعتبار الاخراج عملية فنية فى المقام الأول، تشبه أية عملية أخرى فى الفن التشكيلى، إنه اتصال بين ذوق المخرج وثقافته من جهة، وعين القارىء من جهة أخرى، علاوة على وجود اتصال بين العلاقات الشكلية بين الموضوعات المقدمة على الصفحة الواحدة من جهة، والعلاقات الموضوعية بينها من جهة أخرى، ثم هناك اتصال ثالث بين فكر المحرر وتوجهه من ناحية، وقدرة المخرج على تمثيل هذا الفكر أو التوجه به فى إطار تشكيلى معين (لاحظ أن المبحوث يستخدم عبارات فنية، وواضح من هذا الاستخدام الخلفية الفنية والجمالية التى يملك ناصيتها).

«عندما يفشل المخرج فى الإمساك بعين القارىء، أو فى تمثيل العلاقات الموضوعية بين المواد التحريرية، أو فى تمثيل فكر المحرر وتوجهه، فإن الاتصال فى أى حالة من هذه الحالات يصبح مفقوداً، ويمثل الفشل فى واحدة من هذه الحالات الثلاث هدماً للعملية

الاخراجية فى جوهرها من الأساس»(٦).

وقريب من هذا الرأى، ما ذكره أحمد سامح، مع غلبة الطابع الصحفى على رأيه أكثر من الطابع الفنى، فالعملية الاخراجية عنده عبارة عن مزج بين شخصية المحرر من خلال مادته التحريرية، وشخصية المخرج بما يحاول وضعه فى الصفحة من عناصر شكلية. والمخرج الجيد فى رأيه، هو من يستطيع أن يبرز الجوانب الجيدة فى العمل الصحفى المقدم للقارىء، فى إطار ابداع شخصى له (يقصد للمخرج)، بشكل يتفق مع سياسة الجريدة والظروف العامة للقارىء، وطبيعة الصفحة ذاتها.

أما أحمد السعيد، فيعتمد الجانب التحريرى الصحفى كأساس للابداع فى العملية الاخراجية، إنه يرى أن الموضوع الجيد، فكرة وتحريراً، هو الذى يثير لدى المخرج أسلوباً جيداً لاخراجه، والعكس صحيح بطبيعة الحال، ومهما كان المخرج بارعاً فى فنه، فإنه أبداً لا يستطيع إعطاء فكرة جيدة لموضوع أسىء تحريره، كما أن الموضوعات الجيدة ترفع من القدرات الابداعية للمخرج، حتى ولو كانت فى الأصل متدنية بعض الشىء.

وهو نفس ما أكده مجدى حجازى فى جلسة تالية، يقول إن المخرج يحتاج نوعاً من التشجيع فى أثناء العمل، إنه ليس تشجيعاً مادياً أو معنوياً من رؤسائه مثلا، بقدر ما هو تشجيع من جانب المحرر، عندما يقدم مادة صحفية جديدة مبتكرة وشيقة، إنه فى هذه الحالة يدفع المخرج دفعاً نحو استخراج كل ما فى جعبته من أفكار جديدة وأساليب متطورة، «تماماً مثلما يستلهم الملحن الموسيقى المصاحبة للأغنية، عندما يجد أن كلماتها تثير مخيلته وتنشط ابداعه وتنعش فنه، ماذا يجدى الملحن البارع الممتاز، عندما يطلبون منه تلحين كلمات ركيكة تافهة؟»(٧).

ويعترف المبحوثون الثلاثة أنه ليست كل الصفحات المطبوعة

---

(٦) نص مكتوب بقلم المبحوث.

(٧) نص مكتوب بقلم المبحوث.

إبداعاً، حتى بالنسبة للصفحات التى يخرجونها هم، ويجمعون على أن بعض الصفحات تخرج جامدة، لا تحس بأنها تختلف كثيراً عن مثيلاتها بالأعداد الأخرى، إلا أن مجدى حجازى يستنكر أن يستسلم المخرج لهذا الجمود، الذى ينتج عن ضخامة الاعلانات، وكثرة الأبواب الثابتة، (مع أنه اعترف باستسلامه أحياناً)، وتكون مقاومة الجمود - فى رأيه - من خلال إجراء نوع من التغيير، مجرد التغيير، فى بعض عناصر الصفحة، كأن يغير من موضع العنوان أو طريقة جمع المتن، أو إضفاء لمسة فنية على الصورة ... ألخ.

ثامناً : حدود علاقة المخرج بالمحررين فى الأقسام المختلفة

اختلفت نظرة المبحوثين الثلاثة إلى طبيعة هذه العلاقة، فهى فى رأى أحمد سامح «علاقة تكامل»، وهو يفسرها بقوله إن الاخراج عمل مكمل للتحرير، وبالتالى فإن عمل المخرج مكمل لعمل المحرر، ولا يمكن أن تصدر الجريدة بالصورة الجيدة، ما لم تكن هذه العلاقة على أفضل ما يكون، لأن طرفيها هما دعامتا نجاح الصحيفة، وقد يسىء المحرر إلى الاخراج، عندما يقدم موضوعاته بطريقة دون المستوى المطلوب، كما قد يسىء المخرج إلى التحرير، عندما يهمل فى الاجتهاد الاخراجى المنشود.

أما مجدى حجازى فينظر إلى العلاقة بين المخرج والمحرر، على أنها «علاقة ندية»، فليس المحرر هو رئيس المخرج كما يعتقد الكثيرون، إلا فى حالة كون المحرر يشغل منصباً قيادياً فى الصحيفة، كأن يكون رئيساً للتحرير أو مديراً له، فإذا وضع كل من المحرر والمخرج علاقتهما نصب عينيه بهذه الصورة، فإن العمل الاخراجى سوف يظهر فى النهاية مثالياً بقدر الامكان.

ويكمل حديثه قائلا إنه لو أحس المخرج بالنقص تجاه المحرر، وسمح له بالتعديل فى اخراج الصفحة، حتى ولو كان رئيساً للقسم التحريرى المسئول عنها، فإن هذا النقص سوف يصيبه بالتأكيد بنوع من عدم الثقة فى نفسه، وسوف يظل أسلوبه فى الاخراج قاصراً، لشعوره أنه سوف يتعرض للتعديل دائماً، كما أنه إذا أحس المحرر بأن المخرج يهمل رأى المحرر فى أفكاره الاخراجية، وأنه

يستغل تحكمه فى عامل الشكل، لاعتبارات شخصية كالمجاملة أو الظلم، فسوف يؤدى هذا وذاك إلى انعدام الثقة بين المحرر والمخرج، مما يضر بلا شك بالصفحة ككل، شكلا وموضوعاً.

لكنه يستطرد بقوله إن ذلك كله لا يعنى أن يعمل كل منهما فى واد، بمعزل عن الآخر، فالتشاور وتبادل الرأى مطلوبان، دون تعصب أو استبداد، ومرونة المخرج فى تعديل بعض العناصر بناء على طلب المحرر أمر حتمى، فى حال اقتناع المخرج بهذا الطلب، كذلك فمن الضرورى أيضاً مرونة المحرر فى اجراء بعض التعديلات على موضوعاته، كتغيير صياغة عنوان، أو حذف صورة، أو اختصار جزء من أحد الموضوعات ... ألخ.

وقد لاحظنا بأنفسنا حدود هذه العلاقة بالنسبة لمجدى حجازى، فى أثناء وجودنا فى صالة الاخراج، فقد اقترح الأستاذ كمال عبدالرؤوف أحد مديرى التحرير تعديلا إخراجياً بسيطاً فى ماكيت صفحة السياسة الخارجية، واختتم طلب التعديل بقوله: «هذا هو رأيى وأنت فى النهاية حر»، وقد رفض مبحوثنا اجراء التعديل بكل أدب، موضحاً مبررات رفضه، وانتهى الموضوع عند هذا الحد، وفى يوم آخر سمح أحمد سامح لمدير التحرير نفسه، بأن يرفق مع أصول موضوعات الصفحة الأولى (اسكتش) مصغر لشكل الصفحة كما يتصوره، وقد نفذ المبحوث الأسلوب المقترح، بعد اجراء تعديلات طفيفة على الاسكتش، ويتضح من هذين المثالين الواقعيين أن علاقة المخرج بالمحرر فى «أخبار اليوم» تتمتع بقدر عال من المرونة.

كذلك تتسم هذه العلاقة - كما يغوص مجدى حجازى فى أعماقها - بدرجة كبيرة من الود والاحترام والتقدير المتبادل، فيقول إن كبار المحررين يقدمون حافزاً معنوياً ضخماً، عندما تعز الحوافز المادية، خاصة بالنسبة للأعمال الاخراجية المتميزة، ويضرب مثالا واقعياً على ذلك بالرسالة التى كتبها له الأستاذ محمد طنطاوى ثانى مديرى التحرير، معبراً فيها عن امتنانه لإخراج الصفحة الأولى فى أحد الأعداد، التى صدرت عام ١٩٩٠، والتى لا يزال مبحوثنا يحتفظ بها حتى الآن على سبيل الذكرى (أنظر نص رسالة الشكر فى الشكل

رقم ٦)، ونصها كما يلى:

«صفحة جميلة يا أستاذ مجدى .. وتسلم أيدك .. فالصفحة الأولى اليوم كالعروس». توقيع : محمد طنطاوى

ثم ذيل الرسالة بملحوظة طريفة تدل على روح الود والمرح المتبادلة بينهما، وعلى إدراك مدير التحرير لضعف المقابل المادى، عندما قال:

«وطبعاً كلام حلو لن يترجم إلى فلوس» محمد طنطاوى

تاسعاً : عملية توزيع الصفحات على أعضاء جهاز الاخراج

أجمع مبحوثونا الثلاثة على أن هذه العملية تسير بشكل ديمقراطى كامل، فإن رئيس القسم (أحمد السعيد) لا يفرض صفحة معينة على أحد أعضاء الجهاز الاخراجي، كما أن المشرف على القسم (عاطف مصطفى) لا يتدخل بالمرة فى هذه المسألة، وإنما تتم بالاتفاق والتراضى بين جميع الأعضاء، بشكل يحقق لصفحات الصحيفة جميعها انسجاماً واستقراراً.

فعلى سبيل المثال يتولى مجدى حجازى اخراج صفحات: الاذاعة والتليفزيون والفن والسياسة الخارجية، ويتولى أحمد سامح إخراج صفحات: المرأة والأخبار المحلية والأخيرة، أما أحمد السعيد فيقوم بإخراج صفحتى: الحوادث والرياضة، كما يقوم عاطف مصطفى بإخراج صفحتى: التحقيقات الصحفية والرأى، أما خالد فرحات فيتولى إخراج باقى صفحات الأخبار والتحقيقات، وإذا وصلنا إلى الصفحة الأولى، فإن اتفاقاً غير رسمى قد تم بين أعضاء القسم، على أن يخرجها فى كل عدد أحد الأعضاء بالتناوب.

وقد حقق هذا الأسلوب فى رأى مجدى حجازى عدة مزايا، أهمها: إعطاء الصفحة للمخرج الذى يحب أو يفضل إخراجها عما عداها، دون قسر أو إجبار، مما يتيح له أن يبدع فى إخراجها عدداً بعد عدد، كما أن هذا الأسلوب يضمن أن تكون لكل صفحة سياسة إخراجية واحدة ثابتة من عدد إلى آخر، دون مرورها بفترات ضعف، نتيجة تغير تلك السياسة، وعلاوة على ذلك فإن كل مخرج - وفقاً

صفحة جميلة يا أستاذ مجدي ..

وتسلم إيديك . فالصفحة الأولى

أصبحت كالعروس ،

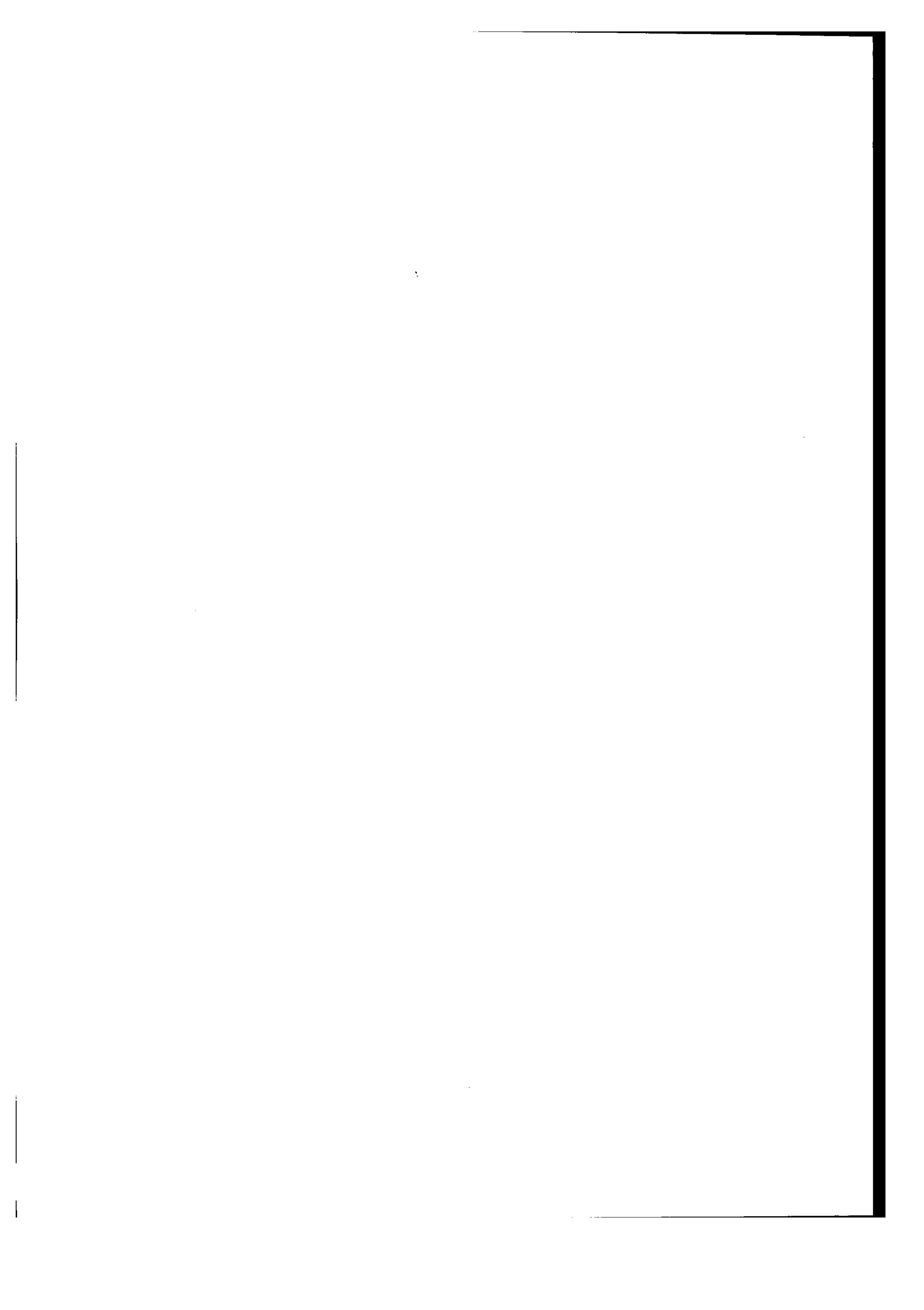
محمد طنطاوي

[illegible] إلى فلوس

٩/٥/٩٠ [illegible] ٥/٥/٩٠ محمد طنطاوي

شكل رقم (٦)

نص رسالة الشكر التى وجهها محمد طنطاوى مدير التحرير إلى المخرج مجدى حجازى على إخراج الصفحة الأولى



لهذا النظام - يعيش في جو صفحته باستمرار، فهو دائم التفكير فى تطويرها، وحريص على تجويد إخراجها، وملتزم ومحدد فى علاقته بمحررها.

ويقول أحمد سامح أن توزيع الصفحات بهذه الطريقة، يختلف عن أية صحيفة أخرى، ففى «الأخبار» مثلا يتغير مخرج كل صفحة من عدد إلى آخر، نتيجة اعتماد العمل على نظام المناوبة، كما أن توزيع الصفحات بصحيفة «الأهرام» يتم بشكل يومى، رغم عدم وجود نظام المناوبة، مما يؤدى إلى تغيير مخرج كل صفحة من عدد إلى آخر، وفقاً لتعليمات رئيس القسم هناك.

وننتقل الآن إلى الزاوية الأخيرة من هذا الاستبار، والتى سبقت مناقشتها فى استمارة الاستخبار، مع العينة الكلية للمخرجين المصريين، وسوف نحاول فى عرض نتائج هذه الزاوية إجراء نوع من المزج بين أقوال المبحوثين، وتحليلنا للماكيتات والصفحات المطبوعة على السواء.

عاشراً : الاضافات الأصيلة فى الابداعات الاخراجية

وفقاً لما كتبه المبحوثون الثلاثة فى استمارة الاستخبار، ووفقاً لما أدلوا به من معلومات فى مقابلات الاستبار، فإن مجدى حجازى يعتبر أكثرهم إضافة إلى إخراج «أخبار اليوم» من الناحية الكمية، مما يؤكد لدينا أن اختياره ليكون الشخصية المحورية فى هذا الاستبار، لم يكن وليد الصدفة.

وقبل أن نعرض لما أضافه كل من الثلاثة من أفكار ابداعية أصيلة فى أعمالهم الاخراجية، لابد من الاشارة هنا إلى أن الاختلافات بين هذه الاضافات، هى فى الحقيقة فروق بين طاقات إبداعية من ناحية، كما أنها تمثل نوعاً من مواصلة الاتجاه عند كل منهم، وفقاً لاستعداده الفطرى من ناحية أخرى، كما سوف يتضح من ثنايا هذه الزاوية المهمة.

(١) مجدى حجازى

أ - بالنسبة لاستخدام عنصر العناوين

* يجنح المبحوث إلى تكبير إحدى كلمات العنوان، وعلى الرغم من اعتراض بعض الباحثين السابقين على اتباع هذا الاجراء(٨)، فإن لمبحوثنا وجهة نظر فى هذه المسألة، عرضها فى إحدى الجلسات بقوله إن ما يعيب إخراج العناوين فى الصحف المصرية - والعربية - هو خروج كلمات العنوان على وتيرة واحدة، مما يفرغ بعض الكلمات ذات المدلول من معناها، ولا يخرج هذا الاجراء فى جوهره عن محاولة تغيير النبرة التى يخرج بها العنوان أمام القارىء، مما يساعده على لفت نظره بسرعة أكبر إلى العنوان، بل إلى عنصر معين ودقيق من عناصره اللفظية، مما يؤدى فى آخر الأمر، إلى توفير قدر أكبر من اليسر والسهولة فى اختيار القارىء للموضوع الذى يبدأ بقراءته.

* وهو يميل كذلك إلى استخدام البياض على جانبى السطر الأول من عنوان كل موضوع، ويتيح اتباع هذا الاجراء - فى رأى المبحوث - توفير قدر أكبر من الوضوح والابراز لهذا السطر المهم، فهو لا يبدأ من أقصى اليمين كباقى السطور، وهو بذلك يستمد وضوحه من شذوذه، وخروجه عن النمط المألوف، كما أن البياض الوفير على جانبيه الأيمن والأيسر، يزيدان من بروزه على الصفحة (أنظر شكل رقم ٧)، وقد بدأ فى اتباع هذا الاجراء بكل من الصفحتين الأولى والسادسة، واللتين تعمران بعدد كبير من العناوين، لابد من ابرازها جميعاً بالقدر نفسه، وعلى الرغم من تناوب أعضاء القسم على إخراج الصفحة الأولى مثلا، فمن حسن الحظ أن اقتنعوا بهذا الاجراء، وطبقوه فى عناوين هذه الصفحة على الدوام.

ب - بالنسبة لاستخدام الجداول

لم تعد الجداول فى رأى مجدى حجازى عنصراً صالحاً للاستخدام، بالطريقة التى كان يستخدم بها فيما مضى، بل تتجه

---

(٨) أنظر بالتفصيل: فؤاد أحمد سليم، العناصر التيبوغرافية بالصحف العامة، رسالة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الاعلام، ١٩٨١)، ص١٣٢.

مصر تذهب إلى نادى باريس

٥٠٠ مليون دولار لمصر من أمريكا وغرب أوربــا

رئيس وكالة الاتصالات الامريكية :

العالم كله يقدر موقف مصر والاعلام المصرى



اشاد بروس كالب رئيس وكالة الاتصالات الامريكية بقدرة الاعلام المصرى ، ومايتمتع به من احترام ،داقية .. كما اشاد بالمستوى لوسائل الاعلام المصرية فى ،رية الصحافة فى مصر .
الشريف وزير الاعلام
الوكالة الامريكية
. وعبر رئيس
ر العالم
تلال

شكل رقم (٧)
إحاطة البياض بالسطر الأول من العنوان
فى "أخبار اليوم"

الصحف الحديثة الآن إلى محاولة اختزال الجداول والتخلص منها كلما أمكن، وهذه هى إحدى الاضافات الاخراجية للمبحوث من وجهة نظره، وقد سارت عملية اختزال الجداول من صفحاته على مرحلتين حتى الآن، والأمل معقود فى وجود مراحل أخرى مستقبلا:

* *المرحلة الأولى* : إلغاء استخدام الزوايا نهائياً، والابقاء على الجداول الطولية والعرضية، ولعل صفحة الفن فى «أخبار اليوم» تعد خير شاهد على ذلك، حيث امتدت الجداول بطول الصفحة أحياناً، وتخترقها فى الوقت نفسه بعض الاطارات أو الصور.

* *المرحلة الثانية* : إلغاء الجداول الطولية، دون العرضية، والاستعاضة عنها بوسائل أخرى، تؤدى مهمة الفصل الطولى بين الموضوعات المتجاورة، كالصور الفوتوغرافية مثلا، أو تغيير اتساع الجمع من موضوع إلى آخر، مع الابقاء على الجداول العرضية، وقد طبق المبحوث هذه المرحلة فى الصفحة السادسة المخصصة لأخبار السياسة الخارجية.

ج - *بالنسبة لأشكال الاعلانات*

ونحن لا نقصد هنا بشكل الاعلان تصميمه، ولكن الشكل الهندسى، الذى فيه يمكن تجريد الاطار الخارجى للاعلان، وهو هنا بيت القصيد فى هذه الاضافة، فقد استحدث مجدى حجازى شكلين جديدين على إعلانات الصحف المصرية، وهما:

* *الشكل المثلث* : وقد قدم هذا الشكل إلى «أخبار اليوم» منذ عام ١٩٨٥، واقتصر استخدامه على الاعلان عن رحلات شركة مصر للطيران، ثم اتجهت صحف ومجلات مصرية عديدة إلى اقتباسه، للاعلان عن الشركة نفسها أحياناً، وعن شركات غيرها أحياناً أخرى.

وعندما تعمقنا مع مبحوثنا حول كيفية الوصول إلى هذه الفكرة الجديدة، وكيفية التعامل مع آثارها الجانبية، قال إن الفكرة بدأت عندما كلفته شركة مصر للطيران بتصميم لوحات دعائية لها، فى المعرض الذى أقامته خصيصاً لهذا الغرض فى أواخر عام ١٩٨٤، ولما كان يريد استخدام شكل جديد لهذه اللوحات، فقد استوحى من الشكل

الذى يتخذه ذيل الطائرة، أن تتخذ لوحات المعرض مثلثاً قريب الشبه منه، وعندما انتهى المعرض وحقق نجاحاً لا بأس به، كلفته الشركة نفسها بتصميم إعلاناتها المنشورة بالصحف المصرية، وهنا قرر أن يتخذ الاطارالخارجي للاعلان الشكل المثلث نفسه، والذى صار فيما بعد - وحتى الآن - سمة مميزة للشركة.

وثمة نقطة مهمة ودقيقة تتصل بهذا الموضوع، فالملاحظ أن هذه الاعلانات لم توضع فى إطار مثلث الشكل، بالدقة الهندسية المعروفة عن هذا الشكل، وإنما قام مجدى برسم الاطار الخارجى لذيل الطائرة بالفعل، والذى يحتوى على بعض الانحناءات والنتوءات، غير الموجودة بأى مثلث هندسى آخر (أنظر شكل رقم ٨).

أما أهم الآثار الجانبية المترتبة على استخدام هذا الشكل، فهو الفراغات البيضاء التى كان يخلفها إلى جواره - خارج الاطار - وقد تغلب عليها بالتحكم فى أطوال أسطر المتن، بالنسبة للموضوع التحريرى المنشور فى الصفحة، فكان يضيق كلما اتجهنا إلى أسفل، حتى ينتهى العمود، وتنتهى معه قاعدة المثلث، أو بالتحكم فى قطع الصور المجاورة للاعلان (راجع شكل رقم ٨).

وعلى الرغم من أن طريقة علاج هذا الأثر، لا تروق لبعض خبراء الاخراج، على أساس أن اختلاف اتساعات الأسطر يرهق بصر القارىء، ويؤدى إلى صعوبة الجمع(٩)، فقد رأى مبحوثنا أنه لا غضاضة من استخدامها، على أساس أن اختلاف الاتساعات يحدث فى عدد من الأسطر لا يتجاوز الخمسة عشر، مما لا يمثل مواصلة للقراءة فترة مستمرة من الوقت، وبالتالى إلى عدم إرهاق بصر القارىء، علاوة على أن هذا الاعلان كان يوضع عادة - ولا يزال - فى الصفحة التى يكتب فيها كبار المفكرين(*) بعض ذكرياتهم وتأملاتهم، مما يمثل عنصر جذب واغراء للقراء، يضاف إلى ذلك أن الجمع التصويرى قد أتاح تنويع اتساعات الأسطر بكل يسر وسهولة، وفى وقت يسير جداً.

---

(٩) أنظر: المرجع السابق، ص٨٤.

(*) من أمثال: مصطفى أمين، أنيس منصور، محسن محمد، وغيرهم.



●● المخرج محمد النجار .. بعد أن قـدم فيلمه الاول « زمن حـاتم زهران » الذى حقق من خلاله العديد من الجوائز السينمائية ولاقى نجاحا فى مهرجانات عربية ودولية .. واشياد النقاد والجمهـور بميـلاد مخـرج

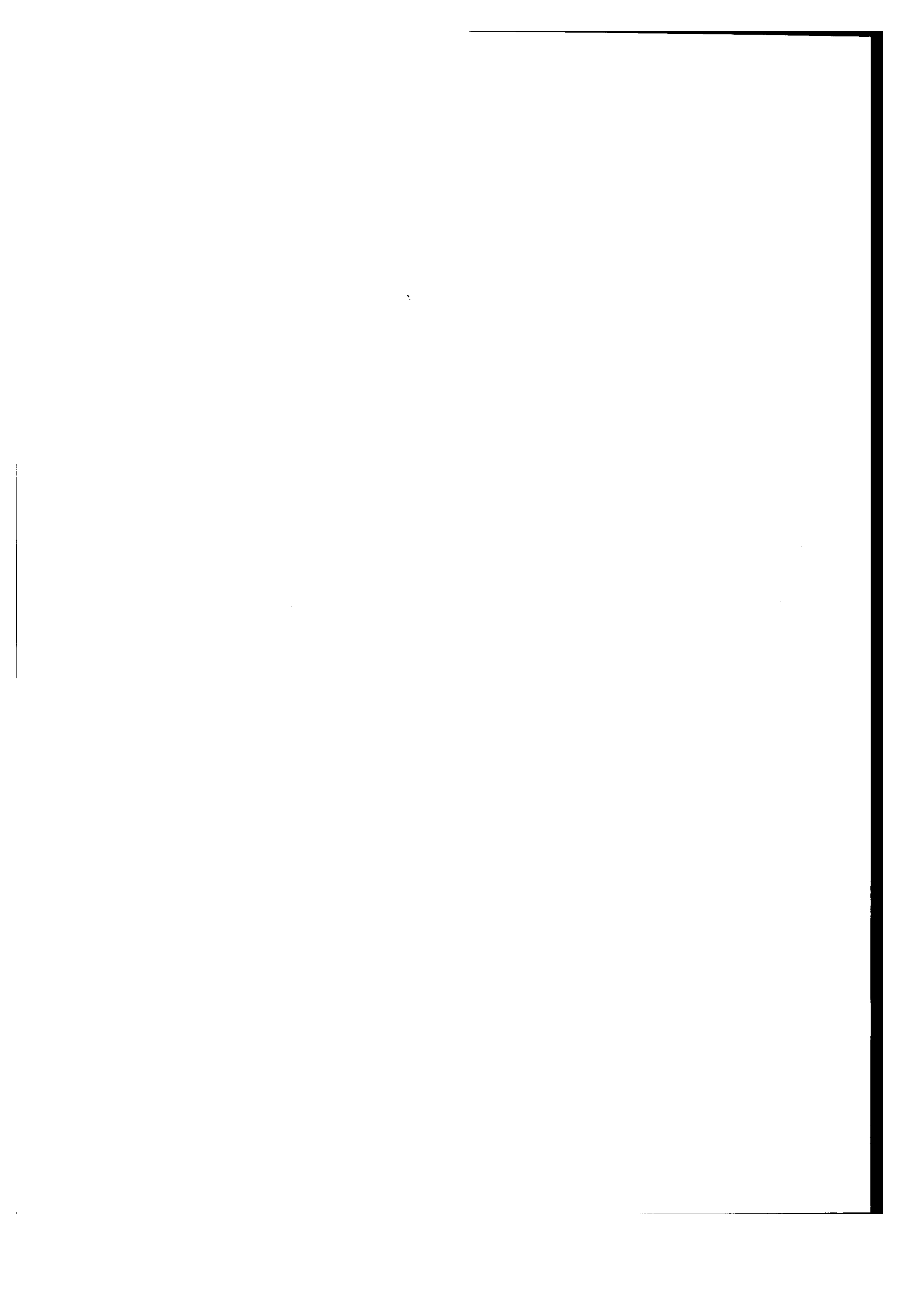
جديد .. ومن آجل هذا النجاح اضطر محمد النجاح الى الاعتذار عن أعمال كثيرة وسـيناريوهات عـديدة لأنـه وجدها أقل قيمة ومستوى مما قـدمه فى عمله الاول .. واستمر فى الانتظار لمدة سنتين بعد عرض فيلمه الاول .. وخاف أن يقدم تنـازلات ويقبـل أى عرض .. الى أن حلت مشكلته ووجد سيناريو جيد يعود به للشاشة قبل أن ينساه الجمهـور والنقـاد .. وكان بفيلمه الجديد « الذل » .

●● وأيضا علا رامى .. بعد النجاح الـذى حققتـه فى عملهـا الاول فى مسلسل رأفت الهجان فى دور الفتـاة اليهودية التـى أحبتـه .. وتـركت انطباعا لدى الجميع أنها سـتكون بطلة للعديد من الاعمال السـينمائية والتليفزيونية ويتخاطفها المنتجـون

بعد هذا النجاح .. ولكن ا
انها ظهرت بعد ذلك فى أدو
لا تترك أى انطبع لدى الـ

●● والفنان الشاب طارق
الذى عرفه الجمهور فجـ
لمسلسل تليفـزيونى أمـا
شعيب .. ولفت الانظار ..
الجميع الحصـول على الـ
أعمال جديدة .. ولكن هذا
كان صعبا ـ لأنه بسببه ان
أخرى تظهر قدراته .. وان
ولم يجـد دورا على مسـتـ
الاول .. فاضطر الى قبول
ثانية أودوار مساعدة حتى
الجمهور .. وتوقع انـه ،
نجاحه .. ولكن هذه الاعما
فى دول الخليج وحققت نجا
ولم تعرض فى مصر حتى ا

شكل رقم (٨)
الاعلان المثلث الذى قدمه مجدى حجازى إلى "أخبار اليوم"
لاحظ توقيع المبحوث بالانجليزية على الضلع الرأسى من
جناح الطائرة فى أقصى اليمين



وعندما واجهنا مجدى بأن هذه الاضافة، تدخل فى عداد إخراج الاعلانات، وليس اخراج المواد التحريرية، أجاب بقوله إنه لا فرق بينهما بالنسبة للقارىء، لأن التجديد فى أشكال الاعلانات وتصميماتها، يعطى الصفحة برمتها مظهراً جديداً، يبعد التعب والملل عن القراء، ويحقق فى آخر الأمر مصلحة الصحيفة، ونحن نتفق وإياه فى هذا الرأى.

* *الشكل شديد الاستطالة* : تقدم مبحوثنا بهذا الشكل الجديد للاعلانات فى أواخر عام ١٩٨٥، فقد احتل الاعلان - وفقاً لفكرته الجديدة - قاع صفحتين متقابلتين بالكامل، ولم يزد ارتفاعه عن عشرة سنتيمترات، وكان الاعلان يدور حول رحلات شركة مصر للطيران أيضاً.

وعن طريقة استلهامه هذه الفكرة، ذكر أن هذا الشكل المستطيل بأبعاده المبالغ فى استطالتها، تجعل القارىء يعيش فى جو الطيران، إنها تعطى إحساساً بالاتساع والامتداد والعمق، مما يجب تأكيده فى نفس القارىء، والذى يتعامل مع السفر بالطائرات.

وكان الشكل الجديد - والغريب - جريئاً بالنسبة لميدان الاعلانات الصحفية فى مصر، ولم يكن من السهل إدخاله إلى «أخبار اليوم»، والدليل على ذلك هو عدم اقتناع إدارة الاعلانات بكل من الصحيفة وشركة مصر للطيران، مما حدا بمجدى حجازى إلى الحصول على موافقة اللواء محمد فهيم ريان رئيس مجلس إدارة الشركة شخصياً، وهنا إضطرت إدارة الاعلانات بالصحيفة إلى الإذعان.

ومما شجعه على تطبيق هذه الفكرة، أنها تلاءمت مع تخصيص صفحتين متقابلتين لرواية كتبها الأديب الراحل إحسان عبدالقدوس بعنوان «نوع آخر من الجنون» وفى رأى مبحوثنا إن التكامل التحريرى بين الصفحتين أكد فرصة نجاح التكامل الاعلانى بينهما.

وبالفعل كتب لهذه الفكرة الجديدة النجاح، رغم عدم استخدامها كثيراً فيما بعد، وليس أدل على النجاح - فى رأيه - من

رسالة الشكر التى وجهها الراحل إحسان عبدالقدوس إليه شخصياً، بتاريخ ٧ يناير ١٩٨٦، والتى وصف فيها الصفحات التى حملت حلقات الرواية المسلسلة، وأخرجها مجدى حجازى بأنها: «تحمل تطوراً رائعاً لفن الاخراج الصحفى» (أنظر نص هذه الرسالة فى الشكل رقم ٩).

(٢) أحمد السعيد

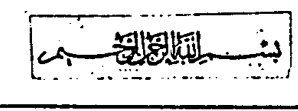
أ - الاعتماد على البياض

آمن مبحوثنا بقيمة البياض كفاصل طبيعى مريح بين الموضوعات، ولذلك اتجه إلى تقليل الاعتماد على الجداول والفواصل العادية فى صفحة الرياضة، المكلف بإخراجها فى «أخبار اليوم»، إلى أن سنحت له فرصة التطوير الكلى لهذه الفكرة، عندما أوكل إليه وضع الشخصية الاخراجية الأساسية لصحيفة «الأيام» الصادرة بدولة البحرين، فاستغل الأوفست فى رسم الجداول الطولية متناهية الدقة، بحيث لا يمكن للعين المجردة أن تلحظها للوهلة الأولى، تمهيداً لإلغائها بعد ذلك، وقد تمت هذه التجربة فى الأعداد الصفرية التى صدرت من الصحيفة، ثم حاول نقلها بعد ذلك إلى «أخبار اليوم».

وإذا كان مجدى حجازى قد حاول تطبيق الفكرة نفسها فى بعض صفحاته - كما قال - فإن من الصعوبة بمكان تحديد أيهما أسبق من الآخر، نظراً لتزامن التطبيق الفعلى فى صفحات كليهما، إلا أنه يمكن القول على نحو الاجمال إن ما تحويه الفكرة من أصالة، بالنسبة لإخراج الصحف المصرية تحديداً، يجعل عملية تطبيقها بشجاعة نوعاً من الابداع، حتى ولو قام فى أحد جوانبه على المحاكاة.

ب - شكل حروف العناوين

من الانتقادات الحادة لأحمد السعيد، والموجهة إلى الصحف العربية بصفة عامة، الفقر الواضح فى أشكال حروف العناوين، حتى بعد استخدام الأنظمة المتقدمة من الجمع التصويرى، واستخدام أطقم الحروف الجاهزة (لتراست)، لذلك حاول مبحوثنا أن يبحث عن مخرج من هذه المشكلة، فى حدود يسيرة وضيقة.





تأسس سنة ١٨٧٥

القاهره فى ٧ يناير ١٩٨٦

عزيزى الأستاذ مجدى حجازى

انى فخور بصفحات أخبار اليوم الذى ظهرت تحمل القصص التى قدمتها للنشر .

وكان لك فضل اعدادها واخراجها .. فقد كانت تحمل تطورا رائعا لفن الاخراج الصحفى مما أعاد لى الأمل فى الجيل الجديد من المخرجين الصحفيين .. وثقتى فى أن الصحافة المصريه ستبقى دائما قائدة للفن الصحفى ..

مع شكرى وفرحتى بك ..

المخلص

احسان عبد القدوس

احسان عبد القدوس

شكل رقم (٩)

نص رسالة الشكر التى وجهها إحسان عبدالقدوس إلى المخرج مجدى حجازى

وفى سلسلة من المقالات الصحفية التى نشرتها «أخبار اليوم»، والتى أنيط به إخراجها، طبق فكرة جديدة لتصميم أشكال مبتكرة من الحروف العربية، عندما حاول تركيب الكلمة العربية من حروف لاتينية، فأعطى لعناوين هذه السلسلة شكلا منفرداً تميزت به عن سائر الصفحات، بل وسائر الصحف العربية، كما ربطت بين أجزاء السلسلة.

وعندما حدثناه عن استلهام الفكرة، قال إن أشكال الحروف اللاتينية عديدة ومتنوعة، وهى برغم عدم تشابهها إطلاقاً من حيث التصميم مع الحروف العربية، فإنه يمكن الحصول على بعض هذه الأخيرة، مركبة من حروف انجليزية وفرنسية مثلا، مع تغيير وضع الحرف اللاتينى، ليكون مقلوباً مرة، ومائلا مرة أخرى، كما يمكن استخدام جزء من حرف لاتينى، لاعطاء شكل قريب الشبه من حرف عربى.

كانت أهم الصعوبات التى واجهته فى سبيل تطبيق هذه الفكرة، هى خوفه الشديد من عدم وضوح الحروف الجديدة، إلا أنه بعد سلسلة من المحاولات والتجارب، توصل إلى تراكيب شكلية متعددة، تعطى هذه الحروف الحد الأدنى من الوضوح، وهى بسبب غرابتها وعدم الاعتياد عليها، صارت جذابة ملفتة.

أما عملية التركيب التى أجراها، فكانت تعتمد على الدقة الشديدة، إذ كان يقص بعض الحروف من عناوين الصحف الأجنبية، ويعيد صياغة أشكالها بتغيير وضعها تارة، وبقص جزء منها تارة أخرى، حتى تقترب من الحروف العربية فى إعطاء العلامة المميزة لكل حرف.

أما ما يعيب هذه الفكرة - فى رأيه - فهو كونها لا تصلح للتطبيق فى كل العناوين بكل الصفحات، حتى لا تفقد بريقها وجاذبيتها، ولأن تصميمها بالغ الصعوبة والتعقيد، ولذلك فعلى المهتمين بتطوير أشكال الحروف العربية مواصلة الجهد، للبحث عن تصاميم جديدة ومبتكرة.

ج - *شكل الصورة الفوتوغرافية*

لفت نظر مبحوثنا - الذى كان يرسم الكاريكاتير فى «صوت الجامعة» - أنه يستطيع مزج الصورة بعنصر المبالغة والتضخيم المعروف عن الكاريكاتير، وذلك فى محاولة لإعطاء شكل جديد للصورة الفوتوغرافية، يضفى نوعاً من الطرافة على محتواها.

وكان طبيعياً أن يقتصر تطبيق هذه الفكرة الجديدة على الصور الشخصية، دون الموضوعية، ولأشخاص ذوى ملامح معروفة لعموم القراء، وقد بدأ تنفيذ فكرته فى بعض الموضوعات التى كان يكتبها أنيس منصور عن بعض المشاهير، ويحتل كل منها صفحة كاملة، مما كان يستتبعه أن تحتل صورة الشخصية فى كل موضوع مساحة ضخمة، تبرز معالم هذه الفكرة.

اعتمدت عملية التنفيذ - التى بدأت عام ١٩٨٦ - دقة شديدة من أحمد السعيد، الذى كان يحصل على صورة مكبرة لوجه الشخص المطلوب، ثم يبدأ فى قص الصورة إلى شرائح طولية، ليعيد لصقها من جديد، بعد ترك بعض الفراغات البيضاء بينها، وكانت عملية التقسيم هذه تتم عبر خطوط منحنية (أقواس)، كتلك التى تعبر عن خطوط الطول على الخرائط الجغرافية.

ثم كان يفعل الشىء نفسه على نسخة أخرى طبق الأصل من الصورة الأولى، لكى يلصق شرائحها الطولية، فى مكان الفراغات البيضاء بالصورة الأولى، حتى يبدو الوجه منبعجاً وعريضاً من جهتيه اليمنى واليسرى، وتتشوه معالم الوجه، مع المحافظة على تفصيلاته، فى تركيب جديد وطريف، يشبه مبالغة رسام الكاريكاتير فى تجسيد العيوب أو تضخيمها.

ومع أن هذه العملية كان يمكن إجراؤها فى أثناء التصوير الميكانيكى، وباستخدام نوع خاص من العدسات - كفكرة المرايا المشوهة فى الملاهى - فإن مبحوثنا آثر أن يجريها بيده، وواضح أنه يتقن الأعمال اليدوية الدقيقة ويهواها، رغم ما يكتنفها من صعاب لا شك فيها، وواضح أيضاً أنه تنطبق على هذه الفكرة نظرية «زيجة

الأفكار» التى سبق أن طرحها آرثر كوستلر عام ١٩٦٤(١٠).

وفى راينا فإن أحمد السعيد يكون بذلك قد أعطى فن البورتريه بعداً جديداً، فهو لا يقدم للقارىء صورة واقعية للشخصية، كما أنه لا يطلب من الرسام أن ينتج له صورة مبالغاً فيها، لأنه بهذا الاجراء يكون قد استغل الحسنيين: واقعية الصورة، مع مبالغة الكاريكاتير.

وقد سبقت له ممارسة هذا النوع من الأعمال الدقيقة، المعتمدة على الحنكة والمهارة، لتطوير شكل بعض العناصر التيبوغرافية، ففى عام ١٩٧٦، بدأ اتجاهاً جديداً فى صحيفة «صوت الجامعة» بتصميم أشكال جداول وفواصل مبتكرة من صنعه هو، عندما لم تسعفه الجداول المعدنية المتوفرة بالمطبعة.

كان يقوم برسم النقوش التى يبتكرها، بحبر شينى اسود كثيف، على ورق أبيض لامع (كوشيه)، ثم يطلب من ورشة الحفر (الزنكوغراف) أن تستخرج كليشيهات معدنية من هذه النقوش، لكى يضعها فى مكانها على الصفحة.

(٣) أحمد سامح

اعترف المبحوث فى استبارنا معه، أنه لم يقدم إضافة جديدة فى اخراج «أخبار اليوم» بالمعنى المفهوم لكلمة (إضافة)، ولكنه يعتبر أن له إنجازاً إخراجياً يعتد به، فى مرحلة مهمة ودقيقة من حياة الصحيفة، وهى مرحلة التحول من الطبع بالتيبو إلى الأوفست، والتى جرت فى عام ١٩٨٥.

ففى هذا العام، الذى قررت فيه «أخبار اليوم» أن تغير من طريقة طباعتها، بعد استكمال المبنى الجديد، بما احتواه من تجهيزات طباعية حديثة، قرر المسئولون عن الصحيفة أن تصدر فى طبعتين متماثلتين، إحداهما مطبوعة بالتيبو والأخرى بالأوفست، حتى يعتاد القراء على الشكل الجديد، لكى يقتصر الأمر بعد ذلك على الأوفست

---

(١٠) راجع ص ص١٠٣، ١٠٤ من هذه الدراسة.

وحده.

وبالتالى فقد كان على جهاز الاخراج أن ينتج الصفحة الواحدة مرتين، فكل خبر أو موضوع يتم جمعه بالحروف المعدنية تارة، وبالجمع التصويرى تارة أخرى، وكل صورة أو رسم يتم منها انتاج كليشيه بارز مرة، وفيلم بروميد مرة أخرى ... وهكذا الحال فى كل العناصر.

وقد اتفق على أن يعمل أعضاء القسم بالمبنى القديم من الصحيفة على إصدار طبعة التيبو - وهى الطبعة الأساسية - على أن يتولى عضو واحد الإشراف على إصدار الطبعة الاضافية (الأوفست) بالمبنى الجديد، واتفق على أن يكون أحمد سامح هو هذا العضو.

لم تكن المسألة سهلة - كما يقول مبحوثنا - لأن العملية لم تكن مجرد إعادة جمع أصول الأخبار والموضوعات نفسها، إذ من المعروف أن أحجام الحروف المعدنية تختلف عن الأحجام المتاحة فى الجمع التصويرى(١١)، وهكذا فقد كان عليه أن يعيد (تبنيط) المادة التحريرية خبراً خبراً.

وبالنسبة للصور مثلا، فإنها كانت تحتاج إلى إعادة ضبط المقاس، الذى سوف تنشر به، نظراً لاختلاف أنظمة التصوير الميكانيكى بين المطبعتين، وتزداد حدة هذه المشكلة فى حالة الصور المفرغة خلفيتها (ديكوبيه)، إذ يتم التفريغ فى ورشة الزنكوغراف فى حالة التيبو، أما فى الأوفست فإن هذه العملية تجرى على البروميد فى أثناء المونتاج.

والأهم من ذلك كله أن الأمر كان يتطلب إعادة تصميم الماكيت، بالنسبة لبعض الصفحات، لأن اختلاف أحجام الحروف قد أثر على مساحات الموضوعات، زيادة ونقصاناً، علاوة على ضرورة الاستفادة من إمكانات الأوفست، بوضع بعض الأخبار على أرضيات باهتة أو داكنة، وتطعيم الرسوم والعناوين بالجريزيهات ... ألخ، مما

(١١) أنظر التفاصيل فى: أشرف صالح، الطباعة، مرجع سابق، ص ص١٦٥-١٦٧.

كان يستلزم إعادة رسم الماكيت، والاشراف على تنفيذه بدقة فى أثناء المونتاج.

ويتضح لنا من عرض حدود هذا العمل، على النحو الذى شرحه مبحوثنا، أنه ربما لا يتيح لصاحبه تقديم الأصالة الاخراجية، فالأساليب التى صممت بها الصفحات هى هى تقريباً، إلا أن التعديلات التى كان يجريها على كل صفحة، سواء كانت جوهرية أو طفيفة، كانت تستدعى قدراً كبيراً من المرونة، والتى تعتبر من القدرات الابداعية المهمة فى حقل الاخراج الصحفى، كما أسلفنا فى الفصل السادس.

وقد كان عليه - كما يقول - أن يحقق المعادلة الصعبة فى إخراج طبعة الأوفست: أن يحافظ على روح العدد من الناحية الاخراجية، بحيث لا يشعر القارىء الذى تقع فى يده الطبعتان أنه أمام صحيفتين مختلفتين، وأن يطوع المادة الصحفية التى أمامه لإمكانات الأوفست وتجهيزاته، بحيث يمكن إدراك الفروق المتميزة بين الطريقتين، ويقول أحمد سامح: «أعتقد أننى قد نجحت فى هذه المهمة الصعبة، بدليل أن مرحلةالانتقال بين الطباعتين قد تمت بسلام، ودون مشاكل أو أخطاء».

يتضح من عرض الاضافات الاخراجية الأصيلة لعينة الاستبار، على النحو السابق، أن ابداع كل من المبحوثين الثلاثة، لم يكن إلا شكلا من أشكال مواصلة الاتجاه، التى تحدث عنها السيكولوجيون المتخصصون فى الابداع، فالملاحظ أن إضافات مجدى حجازى، هى استثمار طيب لقدرته على تقديم الأصالة، وروح الفن التى تغلب على أعماله، مما يمكن اعتباره دون مبالغة استمراراً لرحلته الفنية منذ النشأة، كما أن اكتشافه لقيمة البياض، ومن ثم إحلاله محل الفواصل المطبوعة، هو جزء من قدرة عينه المدربة على إدراك العلاقة بين البياض والسواد، وكأنه لا يزال يرسم بالفحم كما كان شأنه فى مرحلة مبكرة من حياته.

والملاحظ على إضافات أحمد السعيد - فى مجملها - أنها

تعتمد على الدقة والمهارة، واللتين لا تخلوان من صبر ودأب، ربما كانت جزءاً من ميراث الأب لولده، أما انجاز أحمد سامح المعتمد على المرونة وحسن التصرف وسرعته، فإنها بلا شك من عناصر تكوينه فى الأصل، وإن كان إنجازه هذا أبعد عن الفن الأصيل من زميليه، فهو بلا جدال أقرب منهما إلى التفكير العلمى الحدسى الاستدلالى، وهو أمر واضح من نشأته الأولى، التى كانت بعيدة عن الفن بمعناه الابتكارى، وهى تتفق مع دراسته الثانوية بالقسم العلمى واهتماماته بالعلوم أكثر من الفنون والآداب.

*   *   *

وبعد ... فإنه إذا كان ثمة نقد يمكن أن يوجه إلى هذه الأداة، كما استخدمناها على هذا النحو، فإن الدراسات التى سبقتنا إلى هذا الاستخدام، يمكن أن تكون دليلا فى حد ذاتها على سلامة أداتنا، فقد سبق لحنورة أن أجرى استباره مع أربعة روائيين فقط، وسبقه سويف عندما استبر شاعراً واحداً فقط.

ذلك أن الهدف من الاستبار، ليس الوقوف على الاتجاهات والآراء السائدة بين أفراد العينة، فذلك لن يتحقق من العينات الصغيرة، ولكنه مجرد الغوص والتعمق فى نفسيات عدد محدود من الأشخاص المبدعين حقاً، لسبر أغوارهم ومعرفة دواخلهم ودوافعهم وطريقة تفكيرهم.

وحسبنا فى ذلك - بالنسبة لدراستنا - أننا لن نخرج من حصيلة اللقاءات بنتائج محددة، وإنما نحن فقط نختبر صحة النتائج التى توصل إليها الاستخبار، فإما أن نؤكدها أو ندحضها، وتلك غاية منهجية واضحة فى حد ذاتها، كما سوف يتضح من خاتمة الدراسة بإذن الله.

الفصل التاسع
التجريب

مدخل

إذا كان الاستبار قد أدى إلى تعميق بعض النقاط التى وردت بالاستخبار، فإن الحلقة الأخيرة من هذه السلسلة البحثية الميدانية (التجريب) ربما تلقى بعض الضوء - ولو كان خافتاً - على عملية الابداع فى الاخراج الصحفى، وكيفية تأثرها ببعض المتغيرات الدالة، التى يمكن قياسها، بالاضافة إلى قياس تأثير عدد من المنبهات الخارجية على العملية ذاتها.

نقطة الضعف الأساسية فى هذه الأداة البحثية، التى نحن بصدد الحديث عنها، هى أن التجريب يضع المبحوثين فى مواقف اصطناعية، ربما يشوبها بعض التصنع والافتعال، وذلك شأن التجارب المماثلة فى الدراسات النفسية السابقة، التى كانت تقيس الابداع(١)، وقد حاولنا قدر المستطاع أن نتجنب التأثير الضار لهذا الاصطناع، على النتائج التى يمكن استخلاصها من التجارب، كما اجتهدنا قدر الامكان فى أن تؤدى هذه الأداة، إلى مجرد تأكيد بعض نتائج الاستخبار والاستبار، أو دحضها، أكثر من الخروج منها بنتائج جديدة تماماً.

وما نود أن نؤكده فى هذا المدخل الموجز، أننا لم نقم بدراسة تجريبية (experimental study) بالمعنى الذى يفهمه المنهجيون وخبراء البحث، رغم ما قد يبدو ظاهرياً من اسم الأداة، وإنما هى تجربة، أو لنقل عدد من التجارب العملية، أجريناها على ثلاثة مبحوثين اخترناهم بعناية، بهدف بيان أثر بعض عوامل السياق الابداعى، فى النواتج الابداعية النهائية فى الاخراج الصحفى (الماكيت)، دون أن تكون لهذه التجارب أدنى صلة بالدراسات التجريبية، التى شاعت فى البحوث النفسية، وتسللت إلى بعض البحوث الاعلامية، وبالتالى فنحن نقدم فى هذا الفصل دراسة مقارنة للإنتاج الابداعى والممارسة الابداعية بين المبحوثين.

---

(١) راجع اعتراضات ارنهايم على الضبط التجريبى لمواقف الابداع، ص٦٣ من هذه الدراسة.

وكانت الصعوبة الأساسية التى واجهتنا فى استخدام هذه الأداة، موجة الرفض التى واجهناها من مخرجين عديدين، أن يكونوا «موضع تجربة»، فقد أحسوا - محقين أو غير محقين - أنهم مقبلون على اختبار، وأن عيوناً تراقبهم وتسجل ملاحظاتها عليهم، وأن هناك نقداً - ربما يكون قاسياً عليهم - سوف يوجه إليهم، وإن كنا قد ذللنا هذه الصعوبة فى آخر الأمر وبعد لأى.

المبحث الأول : الاجراءات المنهجية

لم تكن فكرة طرح التجريب، كأداة بحثية تقيس بعض عوامل الابداع، بالأمر الجديد أو المستحدث منا، بل على العكس من ذلك، فقد أمدتنا بعض الدراسات السابقة فى علم النفس الابداعى بفكرة طرح هذه الأداة، وكان لدراستين بالذات أكبر الأثر فى ذلك، وهما:

الدراسة الأولى : التى أجراها دى جروت (١٩٦٦)، بهدف التعرف على أثر المعرفة التفصيلية المتخصصة للشخص المبدع، فى زيادة قدرته على حل المشكلات التى تواجهه، وقد اختار الباحث لعبة الشطرنج مجالا لدراسته، واضعاً تحت ملاحظته مجموعتين من اللاعبين، تضم أولاهما المهرة فى هذه اللعبة، فى حين تضم الثانية اللاعبين الأقل مهارة(٢).

الدراسة الثانية : التى أجراها ايندهوفن وفيناك (١٩٥٢)، بهدف التعرف على الاختلافات فى اسلوب التعبير الفنى فى الرسم، بين مجموعتين من الأشخاص، تمثل أولاهما ثلاثة عشر فناناً، وتمثل الأخرى ثلاثة عشر من غير الفنانين(٣).

وقد أوحت إلينا هاتان الدراستان، بإمكان إجراء اختبار تجريبى مماثل على عدد من الأشخاص، فى أثناء قيامهم بالعملية الاخراجية الصحفية، وذلك لتحقيق الأهداف التالية:

(١) التعرف على تاثير طول الخبرة الاخراجية فى مستوى الناتج الابداعى (الماكيت).

(٢) التعرف على تاثير عمق الثقافة الاخراجية فى مستوى الناتج الابداعى نفسه (الماكيت).

(٣) قياس ردود أفعال المبحوثين، تجاه مثيرات ومنبهات خارجية معينة، وتأثيرها على أساليب الممارسة الاخراجية.

(٤) التعرف على أهم الميسرات، التى تتيح للفكرة الابداعية الانبثاق.

(٥) التعرف على ملامح الأسلوب الفنى فى العمل الاخراجى، من واقع

---

(٢) راجع: ص ص٦٨، ٦٩ من هذه الدراسة.

(٣) راجع: ص ص٧٢ -٧٤ من هذه الدراسة.

الفروق الفردية، وعلاقة هذه الملامح بكل من متغيرى الخبرة والثقافة.

أما السبب الذى دعانا إلى اختيار الخبرة والثقافة بالذات، لاخضاعهما للاختبار التجريبى، من بين عوامل السياق الابداعى الأخرى، كالاستعداد والتعلم، فإن العامل الأول (الاستعداد) يمثل عنصراً لا يمكن قياسه بدقة، إذ من الصعب أن نحكم على تمتع مبحوث معين بالاستعداد الفنى / الصحفى من عدمه، من واقع ملاحظة أسلوب ممارسته، أو فحص ناتجه الابداعى. أما بالنسبة للتعلم، فقد ثبت أن عنصر الخبرة فى العمل الاخراجى أكثر أهمية، بحيث أنه يستطيع تعويض ضآلة الحاصل التعليمى للشخص المبدع، أما التعلم بدون خبرة، فلا يستطيع أن يقدم لنا مع الأسف مخرجاً مبدعاً.

ويقوم جوهر الاختبار التجريبى الذى نجريه، على وضع مبحوثين، متباينى الثقافة والخبرة، فى موقف ابداعى اصطناعى، بإعطائهم جميعاً بعض الأصول التحريرية، التى قمنا بتحديدها وصياغتها - من الخيال - وطلبنا من كل منهم تصميم ماكيت للصفحة، التى تضم هذه الموضوعات، وحرصنا بطبيعة الحال على توحيد كل البيانات المعطاة لجميع المبحوثين، بحيث لا يأتى اختلاف النتائج فيما بعد، محصلة اختلاف البيانات.

صدق الأداة وثباتها

لقد كان من الصعب كما رأينا، وضع مقاييس لصدق الامتبار وثباته، لأنه يعتمد على المقابلات الحرة المفتوحة، فإذا ما حاولنا وضع المقاييس نفسها الآن للاختبار التجريبى، فإن المسألة تبدو أكثر صعوبة، لأن الاستجابات المطلوبة من المبحوثين ليست معلومات أو آراء معينة، ولكنها أعمال فنية اخراجية.

ومع ذلك فإن التساؤل عما إذا كان الاختبار يقيس فعلا ما هو مطلوب قياسه (الصدق)، يجد لدينا الايجاب، فإن تثبيت متغير «البيانات المعطاة عن الصفحة المراد إخراجها»، مع تحريك متغيرى «الخبرة والثقافة»، ربما يضمن لنا حداً أدنى من الصدق المنشود فى

هذه الأداة، علاوة على الضوابط المنهجية الأخرى، التى سوف يرد ذكرها بعد قليل.

أما التساؤل عما إذا كنا سنحصل على النتائج نفسها، فى حالة تطبيق الاختبار نفسه على عينة أخرى، أو على نفس العينة بعد مرور فترة من الوقت (الثبات)، فهى مسألة لا يمكن التأكد منها، إلا بعد تطبيق الاختبار، ثم إعادة تطبيقه مرة أخرى، وحتى لو حدث ذلك فإننا فى هذه الحالة لن نستطيع إعطاء أفراد العينة أنفسهم البيانات المعطاة على الصفحة نفسها، لأن تكرار الاختبار سوف يؤدى بالتالى إلى تغيير الاستجابات المطلوبة، يضاف إلى ذلك أن الفروق الفردية بين المبحوثين، ربما تؤدى إلى اختلاف الأساليب الاخراجية وطرق الممارسة الابداعية، مما يصعب معه الخروج بنتائج واضحة.

ولابد هنا من إبداء ملاحظة مهمة ودقيقة، فقد ثبت لنا من ملاحظة أساليب الممارسة بالصحف المصرية، ومن الاستبطان الذاتى، أن المخرج يعجز فى حالات كثيرة، عن تكرار أسلوب الاخراج نفسه، إذا طلبنا منه ذلك، بالنسبة لنفس محتويات الصفحة، ودليلنا على ذلك من الواقع الاخراجى الحى، ما شاهدناه فى صحيفة «الأخبار» عندما فقد الماكيت الخاص بصفحة «أخبار الناس»، التى صممها فى هذا اليوم محيى الدين عبدالغفار، فقد طلب منه المونتير - المسئول عن ضياع الماكيت - أن يرسمه مرة أخرى، وهنا فقد أجابه المخرج بأنه لن يستطيع المحافظة على نفس الأسلوب الاخراجى، وإذا نفذ أسلوباً آخر، فإن ذلك سوف يتعارض مع المواصفات الشكلية للمادة التحريرية، التى تم جمعها بالفعل، واتخذت مساحات معينة.

خلاصة القول إن مسألة قياس ثبات الاختبار التجريبى، لا يمكن لها أن تتحقق، حتى ولو توفرت الضوابط المنهجية اللازمة لذلك، لأن الذهن المبدع لا يكون قادراً فى الغالب على تكرار نفسه بشكل مقصود، إذ تاتى المحاكاة الابداعية من اللاشعور، ودون أن يقصد المخرج تحقيق ذلك.

اختيار العينة

وجدنا صعوبة كما سبق أن أشرنا فى إقناع بعض المخرجين بالخضوع للاختبار التجريبى، لذا كانت عينتنا ضئيلة محدودة، لكنها تتفق والهدف من اجراء الاختبار، ثم إنها تتناسب وظروف أفراد العينة، التى تكونت من ثلاثة مبحوثين لا غير.

والجديد فى اختيار عينة التجريب، أنها لم تشمل فقط من يمارس الاخراج فعلا بالصحف المصرية، والذى يتوافر فيه عنصر الخبرة، ولكنها شملت أيضاً بعض الأشخاص من غير الممارسين، ولكن من أصحاب الثقافة الاخراجية بمعنى ما، حتى يمكن الخروج من تحليل الاختبار بنتائج تخدم الغرض الذى نسعى إليه.

المبحوث الأول : هو أحمد سامح، المخرج بصحيفة «أخبار اليوم»، وصاحب الخبرة فى عدد من الصحف الأخرى، ومنها صحف عربية، والذى يعمل فى حقل الاخراج منذ عام ١٩٧٨، ونلاحظ أنه كان أحد المبحوثين الذين أجرى معهم الاستبار، وهو بذلك يمثل عنصر الخبرة العملية، دون ثقافة إخراجية بالمعنى المفهوم.

المبحوث الثانى : هو شريف درويش، المدرس المساعد بقسم الصحافة (كلية الاعلام)، والذى تخرج فى شعبة الاخراج الصحفى عام ١٩٨٧، وحصل على درجة الماجستير عام ١٩٩٠، والطريف أن موضوع رسالته كان عن إخراج «أخبار اليوم»(٤)، وهو بذلك يمثل عنصر الثقافة الاخراجية المتعمقة نوعاً ما، مع ضآلة الخبرة العملية فى إخراج الصحف.

المبحوث الثالث : هو سعيد الغريب، المعيد بقسم الصحافة (كلية الاعلام)، والذى تخرج فى شعبة الاخراج الصحفى عام ١٩٨٦، ولم يحصل بعد على درجة الماجستير، وبالتالى فإنه يمثل درجة أقل من

---

(٤) عنوان الرسالة هو: "إخراج الصحف الأسبوعية: دراسة تطبيقية على صحيفة أخبار اليوم فى الفترة من ١٩٤٤ إلى ١٩٨٩"، وقد نوقشت الرسالة فى ٥ أغسطس ١٩٩٠، بإشراف الباحث (أشرف صالح)، وحصل على درجة الماجستير بتقدير ممتاز.

عنصر الثقافة الاخراجية، كما أن خبرته العملية لا تتجاوز زميله شريف.

والملاحظ على المبحوثين الثانى والثالث أن خبرتهما العملية فى مجال الاخراج لا تتعدى كونها خبرة دراسية، من خلال التمارين العملية التى تلقياها فى أثناء الدراسة الجامعية، علاوة على اشتغالهما فى إخراج صحيفة «صوت الجامعة»، ومجلة «أخبار الجامعة»، وهى كلها خبرات تدور فى الفلك الجامعى، دون احتكاك مباشر بإخراج الصحف العامة، والتى تزيد عادة من عمق خبرات المخرج.

ويبرز هنا تساؤل أساسى وملح: هل يعنى اختيار مفردات عينة التجريب على هذا النحو، أن أية اختلافات فى أسلوب التعبير الفنى أو أسلوب الممارسة أو الاستجابة للمثيرات والمنبهات الخارجية، سوف تنجم حتماً عن اختلاف الخبرة والثقافة بين المبحوثين الثلاثة؟ وألا يمكن رد هذه الاختلافات المتوقعة، إلى الفروق الفردية بينهم، أو إلى أية عوامل أخرى؟.

وللاجابة عن هذا التساؤل، لابد من طرح الملاحظات التالية:

أ- ينتمى المبحوثون الثلاثة إلى فئة عمرية واحدة، هى الشباب، بكل آمالهم وطموحاتهم ومشكلاتهم.

ب - تخرج جميعهم فى قسم الصحافة بكلية الاعلام، مع ملاحظة أن المبحوثين الثانى والثالث قد تخرجا فى شعبة الاخراج بالذات، فى حين لم يطبق نظام التشعيب على المبحوث الأول.

ج - درس كلهم الاخراج الصحفى بالطريقة نفسها، إذ كان صاحب هذه الدراسة أحد المساهمين فى عمليتى التدريس والتدريب العملى بقسم الصحافة للمبحوثين الثلاثة.

ومعنى ذلك أن مبحوثينا قد تشابهوا فى مختلف ظروفهم، التى تقلل إلى حد كبير من الفروق الفردية بينهم، اللهم إلا بالنسبة للمتغيرين اللذين نحاول قياس تأثيرهما فى الابداع الاخراجى، وهما: الخبرة العملية بالنسبة للمبحوث الأول، فى مقابل الثقافة الاخراجية النظرية للمبحوثين الآخرين، مع الوضع فى الاعتبـار أن الثانـى قد

حصل ثقافة أكبر من الثالث كما يتضح من عرض سماتهما، أما عامل الاستعداد فربما يظهر من التحليل الشكلى للماكيتات الثلاثة فى هذا الاختبار.

ومن المهم أن نتذكر - فى ختام عرضنا لأسس اختيار العينة - أن عدد المفردات التى اخترناها، ربما يقل عن الحد الذى كنا نتمناه، ولذلك نؤكد مرة أخرى إننا لن نخرج بنتائج حاسمة أو قاطعة من تحليل الاستجابات والماكيتات، كل ما فى الأمر أن هذا الاختبار التجريبى، سوف يلقى بعض الضوء الخافت على بعض نتائج الاستخبار والاستبار، فيدعمها أو يدحضها، وعذرنا فى ذلك نفور كثير من المخرجين من خوض هذه التجربة، والتعرض للاختبار.

تطبيق الاختبار التجريبى

لم يكن ممكناً أن يجتمع المبحوثون الثلاثة حول مائدة واحدة، لكى نطبق عليهم الاختبار التجريبى فى وقت واحد، فمن جهة لأن الظروف المكانية والزمانية كانت تحول دون ذلك، ومن جهة أخرى لعدم وجود نوع من الزمالة بينهم، وخاصة من جانب أحمد سامح، مما يضع الجميع فى موقف شديد الاصطناعية، يبتعد بالاختبار عن الموضوعية والواقعية، اللتين نتوخاهما، ومن جهة ثالثة فإن اجتماع الثلاثة فى اختبار تجريبى واحد - فى نفس الوقت - سوف يعوق الباحث عن تسجيل ملاحظاته بدقة وعناية على كل مبحوث.

لذلك فقد أجرينا الاختبار مع كل مبحوث على حدة، وفى ظروف مكانية وزمانية ملائمة لكل منهم، ثم قمنا بنوع من المزج للملاحظات التى سجلناها على استجاباتهم جميعاً، تماماً كالفيلم السينمائى، الذى تصور لقطاته ومشاهده منفصلة، ثم يعاد دمجها وترتيبها وفقاً للسيناريو الموضوع سلفاً، فى أثناء عملية المونتاج التى تجرى على الفيلم قبل عرضه.

وقد سرنا فى تطبيق الاختبار التجريبى على الخطوات التالية:

(١) إعداد أصول الموضوعات : قمنا بصياغة أربعة موضوعات إخبارية كبيرة، وثمانية أخبار قصيرة، تدور كلها حول موضوع افتراضى واحد (من وحى الخيال) عن قيام حرب مفاجئة بين الدول العربية واسرائيل، وعلى أصل كل موضوع أو خبر العناوين الرئيسية والثانوية، والصور التى يقترحها المحرر.

(٢) طلبنا من كل مبحوث أن يصمم ماكيت للصفحة الأولى من «أخبار اليوم»، يحوى هذه الأخبار والموضوعات، مع إلغاء الاعلانات نهائياً من الصفحة، حتى نتيح الفرصة لكل منهم لحرية الحركة فى عملية التصميم.

(٣) تركنا فى البداية لكل مبحوث أن يبحث بنفسه عن الميسرات التى تعينه على العمل (تناول بعض المشروبات أو التدخين ... ألخ)، ثم بدأنا بإدخال ميسرات أخرى من عندنا، لم تجد اعتراضاً من أى منهم، كالاستماع إلى الموسيقى الخفيفة مثلا.

(٤) تعمدنا أن نقطع استرسال كل مبحوث فى العمل، بتجاذب أطراف الحديث معه، حول أى موضوع خارج الاختبار، وهو ما يحدث بالفعل فى بعض الأحيان فى أثناء العمل الاخراجى الحقيقى، كما تعمدنا إجراء مكالمات هاتفية بالقرب منهم، وتسجيل انطباعاتنا عنهم فى هذه المواقف: هل يتوقف المبحوث عن العمل؟ أم يواصله دون تركيز؟ أم يعزل نفسه تماماً عن هذه المؤثرات؟.

(٥) سجلنا أيضاً ملاحظاتنا عن سلوك المبحوث فى تعامله مع الأصول التحريرية: هل ينتهى من قراءتها جميعاً قبل بدء العمل؟ أم يبدأ فى اخراج كل موضوع يطالعه أولا بأول؟ أم يضع تصميماً عاماً للصفحة قبل قراءة الأصول؟.

(٦) فى النهاية قمنا بتسلم الماكيت الذى صممه كل منهم، وراجعناه على الأصول التحريرية المرفقة به، للوقوف على مدى التصرف فى العمل الاخراجى، خاصة وأن مساحات الموضوعات التى أعطيت لهم كانت تختلف عن المساحة الكلية للصفحة، وقد تعمدنا هذا الاختلاف بالطبع لقياس قدرة كل منهم على التصرف فى مثل هذه المواقف

(المرونة).

وقد تم تطبيق الاختبار التجريبى على المبحوثين الثلاثة فى الأيام التالية:

أحمد سامح : يوم الجمعة ٤ يوليو ١٩٩١.

شريف درويش : يوم الأحد ٢٠ يوليو ١٩٩١.

سعيد الغريب : يوم الثلاثاء ٥ أغسطس ١٩٩١.

المبحث الثانى : تحليل النتائج

بمجرد انتهاء كل من المبحوثين الثلاثة من تصميم الماكيت، الذى طلب منهم، شرعنا فى تحليل شكله بدقة وعناية من كافة النواحى، ثم فرغنا الملاحظات التى تم تدوينها فى أثناء الاختبار التجريبى، ومن التحليل والتفريغ أمكننا الخروج بالمؤشرات التالية (١):

أولا : ملاحظات عامة

(١) الوقت الذى استغرقه كل مبحوث فى عملية التصميم

تم قياس الوقت المذكور بدقة، باستخدام ساعة ميقاتية، وكان على النحو التالى:

(أ) : ١٨ دقيقة.
(ب) : ٢٧ دقيقة.
(ج) : ٥٢ دقيقة.

وقد تمت عملية القياس ابتداء من تسلم كل مبحوث لأصول المواد التحريرية للصفحة، وانتهاء بتسليمه الماكيت المرسوم، ومعنى ذلك أن الوقت المقاس يشمل مطالعة الأصول والتفكير فى أسلوب الاخراج ثم تنفيذ هذا الأسلوب، وأخيراً اجراء بعض التعديلات.

ويتضح من استعراض الفترات الزمنية التى استغرقتها عمليات التصميم، أن المبحوث (أ) كان أسرع المبحوثين فى الانتهاء من عملية التصميم، وهو فى الوقت نفسه صاحب الخبرة العملية الأطول فى ميدان الاخراج، ويشير ذلك إلى دور الخبرة فى مساعدة المخرج على إنجاز العمل بسرعة، ومما يؤكد هذا الاستنتاج، بل ويضيف إليه أيضاً، أن المبحوث (ج) كان أبطأ المبحوثين الثلاثة فى الانتهاء من العمل، وهو فى الوقت نفسه صاحب الخبرة الأقل، ولكنه أيضاً صاحب الثقافة الأقل كذلك من المبحوث (ب)، أى أن عمق الثقافة الاخراجية

---

(١) سوف نرمز لكل مبحوث برمز خاص على النحو التالى، تيسيراً لعملية عرض النتائج:

أحمد سامح (أ)، شريف درويش (ب)، سعيد الغريب (ج).

للمخرج، قد تعينه على انجاز العمل بسرعة نسبية عن الأقل ثقافة. ولكنه في كل الأحوال لا يبارى صاحب الخبرة فى سرعته.

(٢) الميسرات التى استخدمها كل مبحوث

والغريب فى أمر هذه الملاحظة، أن أبطأ المبحوثين (ج) كان الوحيد الذى استخدم بعض الميسرات (التدخين)، فى حين لم يستخدم (أ) أو (ب) أية ميسرات، والطريف أن (ج) قد أطفأ أربع لفافات من التبغ، أى بمعدل لفافة واحدة كل ثلاث عشرة دقيقة فى المتوسط، وهو معدل مرتفع، يتنافى مع معرفتنا السابقة بالمبحوث فى الظروف والأحوال العادية، وحتى الموسيقى الخفيفة التى أدخلناها كميسر من عندنا فى بعض الأوقات، فإنها لم تجد إعتراضاً من قبل المبحوث (ج).

ومعنى ذلك أن الميسرات لا تساعد المخرج على انجاز العمل بسرعة أكبر من الحالة التى تنعدم فيها الميسرات، ولكنها ربما تكون مجرد عامل مساعد، لا يعمل إلا فى وجود عوامل أساسية، وأهمها الخبرة العملية الطويلة.

(٣) استجابات المبحوثين للمنبهات الخارجية

لوحظ أن المبحوث (أ) كان يستطيع الاندماج فى العمل، فى الوقت الذى يستجيب بشكل إيجابى للمنبهات الخارجية، فهو لم يترك العمل جانباً، لمتابعة الحديث مع الباحث مثلا، بل إنه كان يتابع الحديث بصورة عادية، مع متابعة العمل فى الوقت نفسه، وهو كذلك لم يتأثر مطلقاً بأية أحاديث أخرى تجرى مع غيره - فى الهاتف مثلا - بل كان كل تركيزه فيما يعمل.

وعلى العكس من ذلك كان المبحوث (ب)، الذى كان يشغله بعض ما يدور حوله من أحاديث أو مناقشات، فيترك العمل جزءاً يسيراً من الوقت، ثم يعود إليه مرة أخرى، بشكل تلقائى وطبيعى، أما المبحوث (ج) فإنه لم يندمج مع أى منبه خارجى، تمكن من عزل نفسه تماماً عن الوسط المحيط، وكان جل تركيزه فى الماكيت الذى أمامه، ولكننا لاحظنا أنه ينزعج من رنين الهاتف أحياناً، فكان يخرج

من اندماجه فى العمل للحظات، ثم يعود إليه مرة أخرى، أى أنه يمكن القول بصفة عامة أن المبحوث (ج) كان أكثر تركيزاً من زميليه فيما يعمل.

والنتيجة المستخلصة من ذلك، تعود مرة أخرى لكى ترتبط بسرعة انجاز العمل، فالغريب أن يكون الأكثر تركيزاً هو الأبطأ فى الانجاز، ولعل مرد ذلك إلى افتقاره للخبرة العملية، والدليل على ذلك أن المبحوث (أ) كان يستطيع الاندماج فى العمل، والتفاعل مع ما يدور حوله فى الوقت نفسه، وهنا فإن الثقافة ليس لها أى دور ظاهر.

ويمكننا ان نشبه هذا الموقف - والتشبيه مع الفارق بالطبع - بعملية قيادة السيارات، التى تعتمد أولا وأخيراً على عنصر الخبرة والممارسة العملية، فلو لاحظنا أحد المبتدئين وهو يقود سيارته، لوجدناه منفعلا مشدوداً ومتوتراً، لا يستطيع تركيز انتباهه فيما يدور حوله من أحاديث، أو فيما يستمع من أغنيات، فإذا حدث هذا التركيز، لفقد السيطرة على حواسه، ولأخطأ فى إحدى قواعد المرور، أو فى استخدام أجزاء السيارة، أما صاحب الخبرة فى القيادة فإنه يستطيع ممارسة أى عمل وهو يقود سيارته، كالحديث مع غيره أو النظر فى خريطة أو ورقة مكتوبة، أو تناول الطعام ... ألخ.

(٤) طريقة مطالعة الأصول

لوحظ أن المبحوث (أ) قد ألقى نظرة سريعة على عناوين الموضوعات والصور المصاحبة لها، قبل البدء فى التفكير الاخراجى، فى حين قرأ (ب)، (ج) هذه العناوين نفسها بعناية وتركيز، وبصرف النظر عن سلامة هذا النمط من القراءة أو ذاك، فالذى لا شك فيه أن استلهام الأسلوب الاخراجى من مجرد إلقاء نظرة سريعة، هو من علامات طول الخبرة العملية، والتى تساعد فى الوقت نفسه على سرعة الانتهاء من العمل، وهو ما حدث بالفعل بالنسبة للمبحوث (أ).

(٥) أسلوب تنفيذ الماكيت

لم يتجه أى من المبحوثين الثلاثة، إلى عمل اسكتش مصغر

للصفحة، قبل رسم الماكيت، وليس لذلك فى رأينا أى دلالة، إذ لا يعبر عن أسلوب التنفيذ الذى اعتاد كل منهم اتباعه، فربما كانت الظروف الاصطناعية للموقف التجريبى، هى التى أدت بهم إلى العزوف عن عمل اسكتش، توفيراً للوقت مثلا، أو اعتقاداً - على خطأ - بأن الاسكتش يدل على ضعف ثقة المخرج بنفسه.

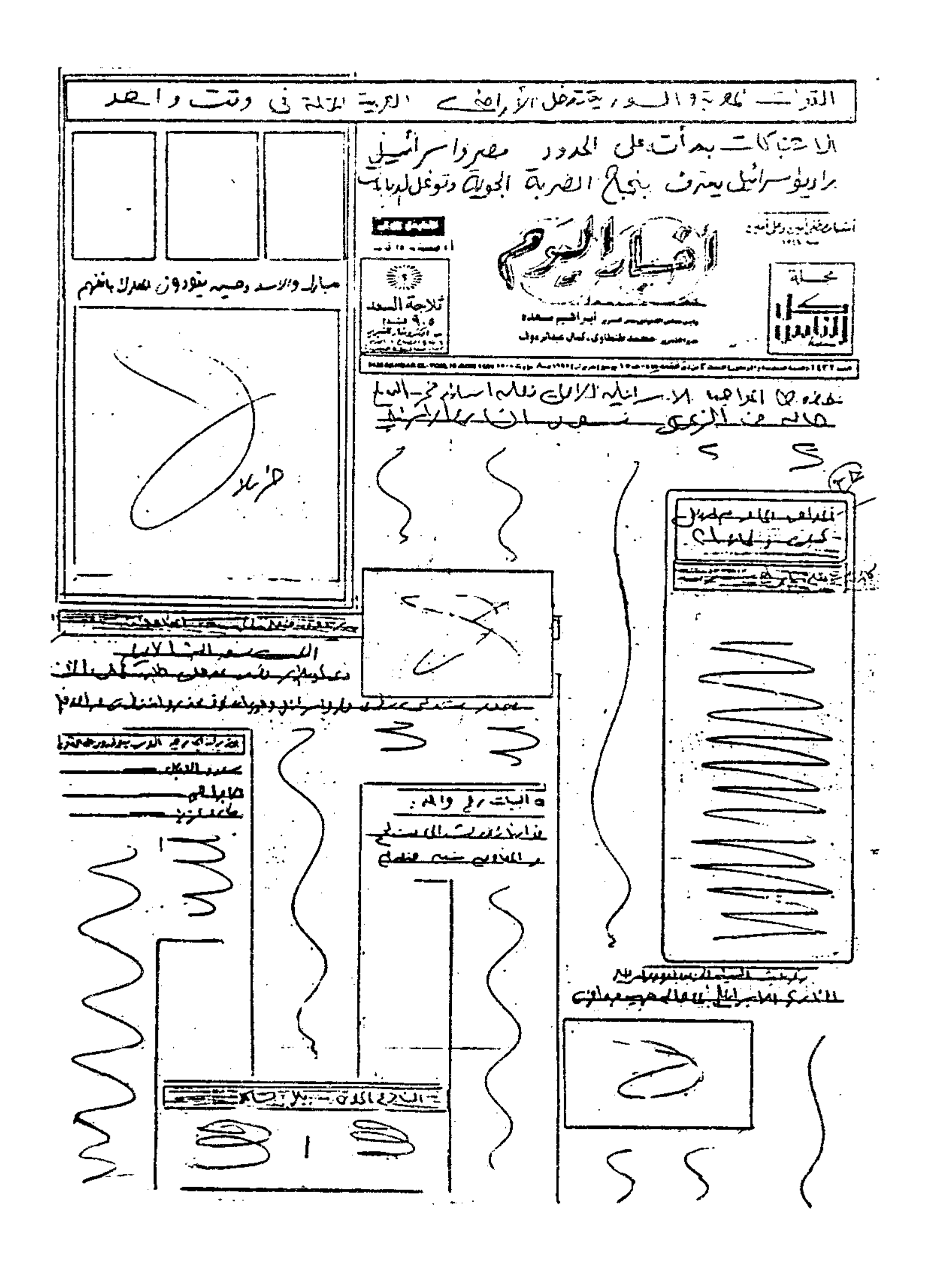
أما بالنسبة للتعديلات التى أجراها كل منهم على الماكيت، بعد الانتهاء من رسمه، فقد لوحظ أن المبحوث (أ) قد استخدم الممحاة أقل عدد من المرات (مرتان)، فى حين استخدمها المبحوث (ب) ست مرات، واستخدمها المبحوث (ج) تسعاً، وفى هذا الترتيب العددى لمرات استخدام الممحاة دلالة مهمة، فقلة إجراء التعديلات تشير فى رأينا إلى أن الشكل العام للصفحة قد تكون فى ذهن المخرج، بصورة شبه كاملة، وأنها لذلك لا تحتاج تعديلات كثيرة، والواضح من ذلك بطبيعة الحال أن للخبرة فى هذه الحالة أكبر الأثر، فى القدرة على تكوين تصورات ذهنية شبه نهائية، والعكس صحيح بطبيعة الحال.

ثانياً : طريقة المعالجة الاخراجية لموضوعات الصفحة (أنظر الأشكال ١٠، ١١، ١٢)

(١) ابراز الأخبار والموضوعات

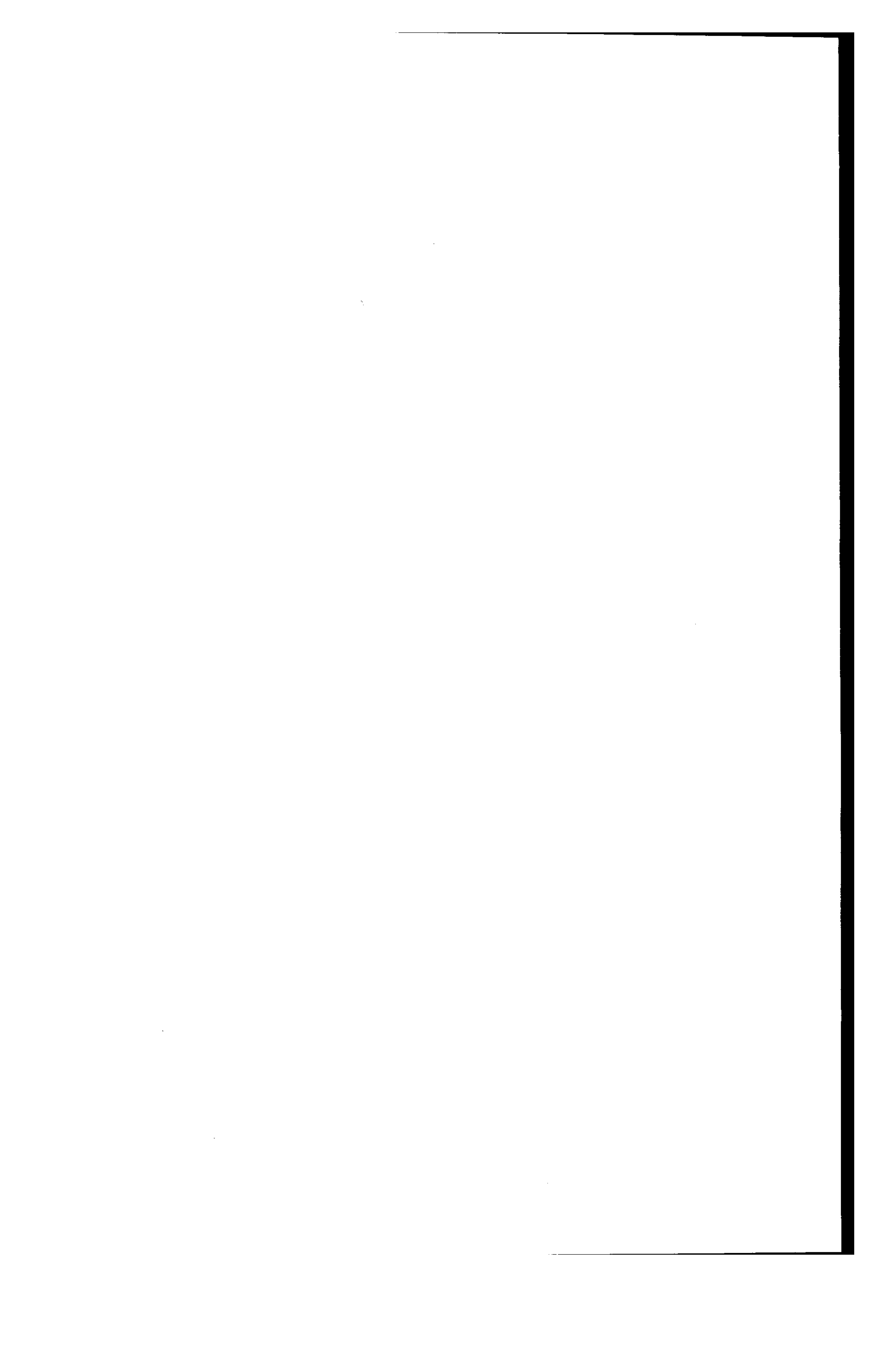
اتفق المبحوثون الثلاثة على كنه الموضوع الرئيسى بالصفحة، وقد وضع فى أعلى اليمين، وخصصت له العناوين العريضة أعلى الرأس وأسفلها، وكان الموضوع المذكور هو الأول فى ترتيب الأصول التحريرية المقدمة إلى المبحوثين، أما بقية الأخبار والموضوعات فقد اختلفت طرق ابرازها من حيث الموقع الذى يحتله كل منها، ومن حيث عدد الأعمدة التى أفردت له، وذلك على النحو التالى:

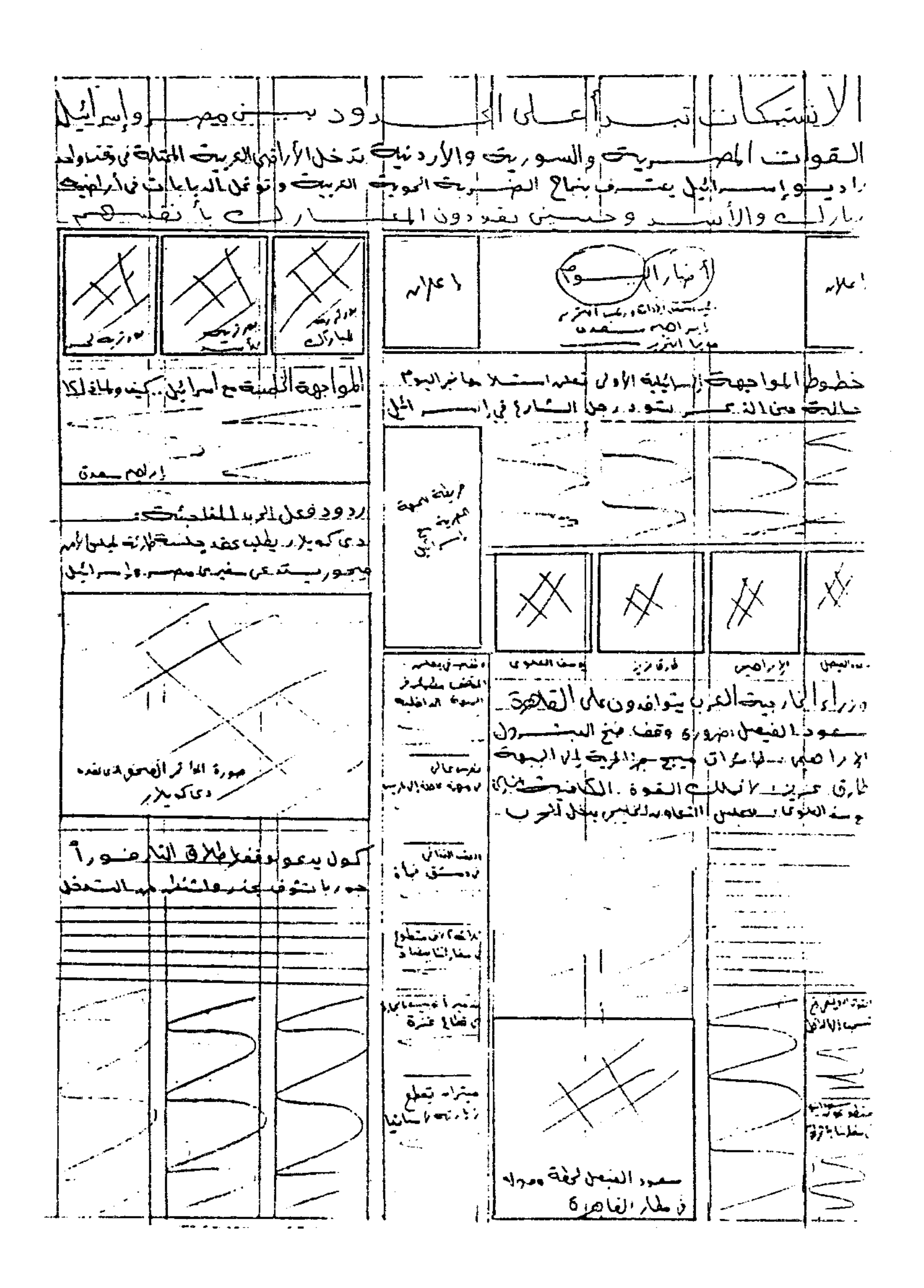
أ - *مقال رئيس التحرير :* وضعه المبحوث (ب) فى الاطار التقليدى «لأخبار اليوم» أعلى يسار الصفحة الأولى، فى حين خصص له (أ) إطاراً بإتساع عمودين فى أقصى يمين ووسط الصفحة، أما المبحوث (ج) فقد وضع المقال فى إطار ناقص بعرض ذيل الصفحة، باتساع ثمانية أعمدة، وفى رأينا إن ما فعله (ب) هو التصرف



شكل رقم (١٠)

الماكيت الذى رسمه المبحوث (أ) أحمد سامح





شكل رقم (١١)

الماكيت الذى رسمه المبحوث (ب) شريف درويش

الاشتباكات تبدأ على الحدود بين مصر وإسرائيل

القوات المصرية والسورية والأردنية تدخل الأراضي العربية المحتلة في وقت واحد

أخبار اليوم

خريطة

راديو إسرائيل يعترف بنجاح الضربة الجوية العربية وتوغل الدبابات في أراضيه

مبارك والأسد وحسين يقودون المعارك بأنفسهم

خطوط المواجهة الإسرائيلية الأولى تعلن استسلامها خلال ساعات

حالة من الذعر تسود رجل الشارع في إسرائيل

ردود فعل الدول المختلفة:

البيت الأبيض [illegible]

دى كويار يطلب عقد جلسة طارئة [illegible]

ميجور يستدعي سفيري مصر وإسرائيل

كول [illegible] الأطراف [illegible]

[illegible] شرق [illegible]

سعود الفيصل:

[illegible] ضخ البترول

الابراهيمي:

[illegible] جزائرية إلى الجبهة

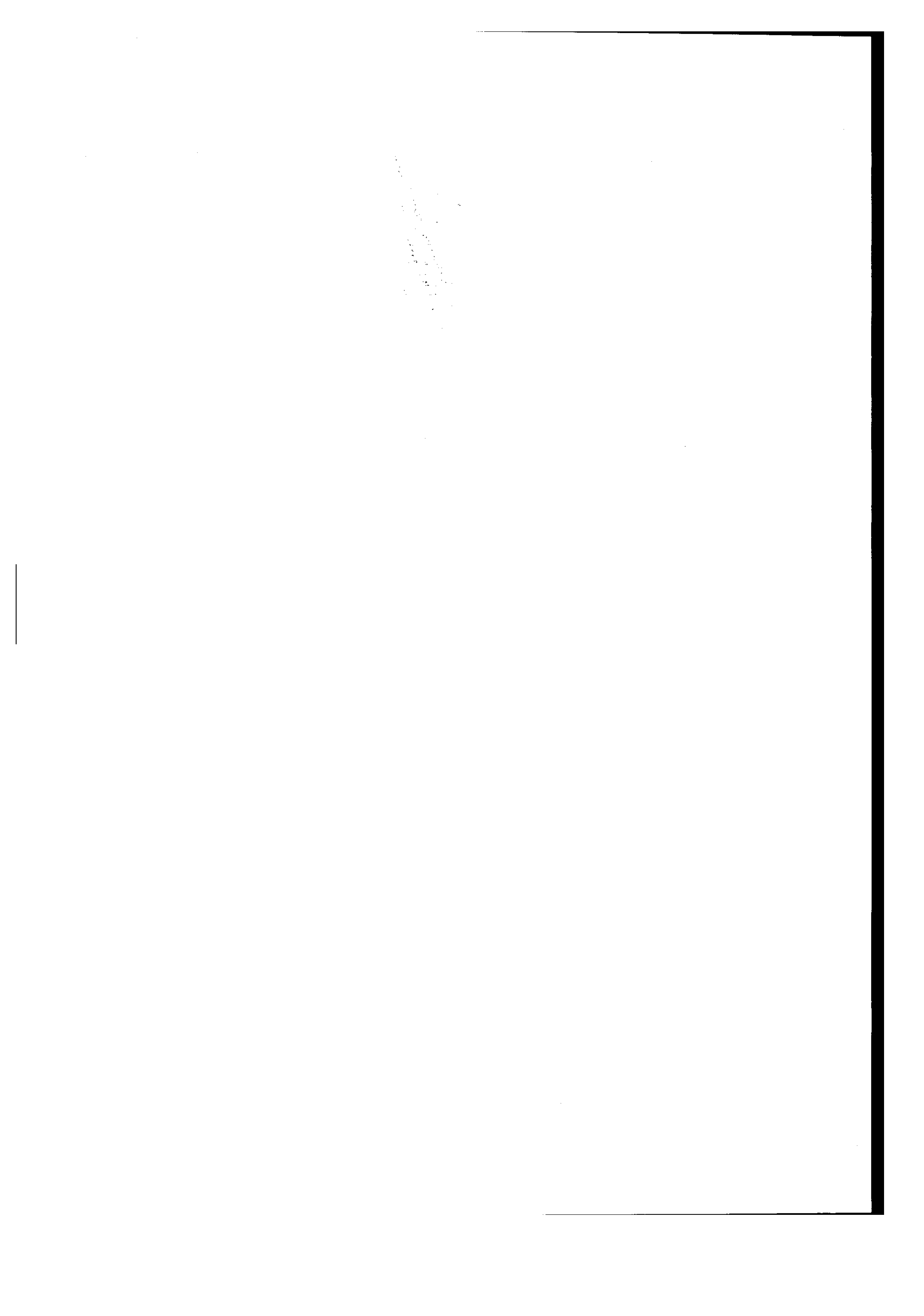
طارق عزيز:

[illegible] الكافية للمشاركة

مبارك — السادات — عبدالناصر

شكل رقم (١٢)

الماكيت الذى رسمه المبحوث (ج) سعيد الغريب



التقليدى للصحيفة، التى اعتادت فى أغلب أعدادها أن تخصص هذا المكان لمقال رئيس التحرير، ويتضح من ذلك أن ثقافة المبحوث المذكور العالية فى الاخراج - مع تخصصه الدقيق فى دراسة «أخبار اليوم» - هى التى فرضت عليه هذا النمط التقليدى من التفكير، أما المبحوث (أ) صاحب الخبرة، فقد فضل مخالفة الوضع التقليدى للمقال، على أساس الظروف الطارئة التى تمر بها الصفحة، فى هذه الأحداث الخطيرة، مما جعله يغير من وضع المقال، وإن كان وضعاً مستخدماً فى هذا الغرض فى بعض الأحيان، وعندما نأتى إلى التعليق على تصرف المبحوث (ج) بشأن هذا المقال، فلا شك أنه موضع غريب شاذ وغير مألوف، وباتساع لم يتعوده القارىء بالنسبة للمقال المذكور، والذى يعبر به كاتبه غالباً عن سياسة الصحيفة.

ب - *ردود فعل الحرب (دولياً وعربياً)* : وهى تمثل موضوعين، قدمناهما إلى المبحوثين الثلاثة، ضمن الأصول التحريرية للصفحة، وجاءت الاختلافات فى ابرازهما على النحو التالى: فقد اشترك (ب)، (ج) فى وضع ردود الفعل العربية فى أقصى يمين الوسط، واختلفا فى وضع ردود الفعل الدولية، إذ اختار لها (ب) أقصى يسار الوسط، فى حين أعطاها (ج) قلب الصفحة، أما المبحوث (أ) فقد اختار لكليهما أقصى يسار الوسط، فبدأ بردود الفعل الدولية باتساع ثلاثةأعمدة، وأسفلها مباشرة ردود الفعل العربية باتساع عمودين، وفى رأينا فإن هذه الاختلافات لا تعبر عن شىء، بقدر ما هى نتيجة طبيعية لاختلاف وضع مقال رئيس التحرير بين المبحوثين الثلاثة.

ج - *الموضوع الرئيسى* : ورغم اشتراك المبحوثين الثلاثة فى المكان الذى احتله هذا الموضوع، فقد اختلفوا فى طريقة إبرازه، من خلال الشكل والاتساع، فقد حرص (ب)، (ج) على أن يتخذ متن الموضوع مساحة هندسية منتظمة (مستطيل أفقى)، يحتل عند (ب) أربعة أعمدة، وعند (ج) ستة، أما المبحوث (أ) فلم يتخذ متن موضوعه الرئيسى مساحة هندسية منتظمة، وإنما هبط العمود الثالث منه إلى قرب ذيل الصفحة، مع الاحتفاظ بقصر باقى أعمدته الخمسة، وفى رأينا فإنه لا توجد طريقة ابراز أفضل من أخرى، وإنما الواضح

أن المبحوث (أ) يستخدم نفس الأساليب، التى اعتاد استخدامها فى الأحوال العادية، فى حين يحرص (ب)، (ج) على تطبيق أحدث الاتجاهات الاخراجية فى هذا الصدد، والتى طالعاها فى الكتب والدراسات التى يقرآنها.

د - *الأخبار القصيرة* : انفرد المبحوث (ج) بوضع هذه الأخبار فى أقصى يسار وسط الصفحة، وباتساع عمودين لجميع الأخبار، مع أن الاتجاه الشائع لأغلب الصحف المصرية - ولا سيما «أخبار اليوم» - هو أن تنشر هذه الأخبار باتساع عمود واحد، وهو ما فعله (أ)، (ب)، والملاحظ أن المبحوث (أ) قد خصص بعض المواقع لهذه الأخبار العمودية، دون تحديدها بكتابة العناوين مثلا، وهى فى رأينا العادة التى سار عليها مخرجون آخرون فى بعض الصحف، والذين يفضلون انتقاء الأخبار القصيرة وترتيبها فى أثناء اجراء عملية المونتاج، وبينما كان تصرف (ج) بوضع أخباره باتساع عمودين، يمثل نوعاً من عدم الخبرة، فإن ما سار عليه (أ) من عدم تحديد عناوين الأخبار على الماكيت، هو بلا شك نوع من الخبرة المكتسبة من العمل الدائم فى الصحيفة سنوات طويلة، بصرف النظر عن اتفاقنا مع هذا الاجراء.

وثمة نقطة مهمة فيما يتصل بهذه الأخبار القصيرة، تخص المبحوثين (ب)، (ج)، وتدل على قلة الخبرة بالفعل، فقد وضعا الأخبار على الماكيت، بالترتيب نفسه الذى وردت به فى الأصول التحريرية، مع أن هذا الترتيب - من الناحية التحريرية - كان يحتاج إعادة النظر، بحيث توضع الأخبار المتجانسة بعضها وراء بعض، مع مراعاة الأهمية النسبية للأخبار، الأمر الذى لم يحدث.

(٢) المعالجة التيبوغرافية للعناصر

وثمة ملاحظات مهمة ثلاث، لابد من ابدائها على عناصر بناء الصفحة الأولى، التى كانت موضع الاختبار التجريبى، وإن كانت غير داخلة فى المعالجة التيبوغرافية:

أولاها : إن الماكيت الذى رسمه المبحوث (أ) قد استبعد من تلقاء

نفسه عدداً من العناصر، التى رأى المبحوث إما أنها سوف تؤدى إلى ازدحام الصفحة، أو أنها ليست على درجة كبيرة من الأهمية من الناحية الموضوعية، مثلما ألغى صور عبدالناصر والسادات ومبارك من مقال رئيس التحرير، والتى أصر المبحوث (ج) على وضعها، وبينما ألغاها المبحوث (ب)، فقد استبدل بها صوراً لم نطلبها لبعض وزراء الخارجية العرب، الذين يعلقون على أحداث الحرب.

ثانيتها : قيام المبحوث (أ) بإجراء بعض التعديلات التحريرية فى المنطوق اللفظى لبعض العناوين، وهذه من صلاحيات المخرج، أو إلغاء أحد سطور العناوين، وإعادة ترتيب باقى السطور، مثلما حدث فى عناوين الموضوع الرئيسى، فى حين حافظ (ب)، (ج) على عناوينهما، كما قدمت لهما فى الأصول، دون تعديل المنطوق، أو إلغاء أحد السطور، أو تعديل فى ترتيبها، ومرة أخرى نؤكد إن ما فعله (أ) يدل على خبرة كبيرة بالعمل الاخراجى، بصرف النظر عن سلامة ما فعله.

ثالثها : أضاف المبحوث (أ) بعض الموضوعات والأخبار المفترض أن تحتويها هذه الصفحة، مثل: (البيان رقم واحد: قواتنا تقدمت إلى بيت لحم)، (ذكريات السبت الحزين تعود إلى اسرائيل)، (الشارع المصرى بلا مشاكل)، وفى الوقت نفسه قلل من مساحة الموضوعات التى طلبناها، على أساس أنه يمكن ترحيل بقاياها إلى صفحات داخلية، وهو ما تفعله الصحيفة فعلا فى أحيان كثيرة، وأن هذه الموضوعات المضافة مهمة وحيوية، والملفت للنظر أن صياغة المبحوث لعناوين هذه الموضوعات، دلت على خبرة تحريرية كبيرة، وليست فقط إخراجية، وفى المقابل فقد التزم المبحوثان الآخران بالموضوعات نفسها، دون زيادة أو نقصان.

أما عن المعالجة التيبوغرافية لعناصر الصفحة التى أخرجها كل من الثلاثة، فيمكن عرضها على النحو التالى (راجع الأشكال ١٠، ١١، ١٢):

أ - العناوين

استخدم المبحوث (أ) الأرضيات المتنوعة لابراز بعض العناوين، كالأبيض على شبكة والأسود على شبكة والجريزيه، فى حين لجأ المبحوث (ب) إلى استخدام اللون الأحمر، لابراز بعض العناوين العريضة، مع عزوفه عن استخدام الأرضيات، أما المبحوث (ج) فلم يستخدم أية معالجات تيبوغرافية متميزة لأى من عناوينه. مع أنه قضى وقتاً أطول من زميليه لاتمام عملية التصميم، ويدل هذا التدرج فى المعالجات إلى عظم إدراك (أ) لامكانات صحيفته الطباعية، ولأهمية عناوين معينة عما عداها، وتلاه فى ذلك المبحوث (ب)، وهذا كله يدخل فى باب الخبرة.

ب - الصور

* *الخريطة :* احتوت المعطيات التى قدمناها للمبحوثين خريطة توضح مير العمليات العسكرية فى الحرب، وفى رأينا فقد كان المبحوث (أ) أكثرهم توفيقاً بالنسبة لتحديد مساحة الخريطة، فقد نشرها باتساع ثلاثة أعمدة، وبارتفاع يصل إلى ١٢ سنتيمتراً، أى أنها اقتربت من الشكل المربع، ومع أن المبحوث (ج) أعطى الخريطة ثلاثة أعمدة أيضاً، فإن ارتفاعها لم يتعد ٥ سنتيمترات، أما (ب) فقد نشرها باتساع عمود واحد(!) وبارتفاع ١٠ سنتيمترات، ويتضح من ذلك أن مساحة الخريطة عند (أ) هى الأنسب، لأنها تعبر عن تعدد جبهات القتال واتساعها، فى حين لا تستطيع المساحتان الأخريان أداء هذا التعبير، نظراً لشدة استطالتهما، رأسياً أو أفقياً، وهى مسألة فى رأينا لا تحتاج إلى تعليق.

* *الفوتوغرافية :* بالغ المبحوثان (ب)، (ج) فى مساحة صورة المؤتمر الصحفى لدى كويلار، فنشراها باتساع ثلاثة أعمدة، وكان (أ) واقعياً أكثر عندما استخدمها باتساع عمودين، كذلك فقد أضاف (ب) صورة ذات عمودين، لم تكن من بين الصور المعطاة فى الأصول، ومع أن ذلك يدل على قدر من المرونة، فقد أدى إلى ازدحام صفحته بالصور الفوتوغرافية.

* *ارتباط الصور بموضوعها :* التزم المبحوثان (ب)، (ج) التزاماً

صارماً بالتعليمات المدونة على الأصول التحريرية المقدمة إليهما. فقد ارتبطت الصور المطلوبة بالموضوع المصاحب لها، تماماً كما طلب منهما، أما فى حالة المبحوث (أ) فقد تحرر من هذا الالتزام، وغير فى بعض الارتباطات، فهو يضع صور الزعماء الثلاثة الذين يقودون المعركة مع الخريطة فى الاطار التقليدى الذى يحتل أعلى يسار الصفحة، وهو بذلك قد فصل هذه الصور عن الموضوع الرئيسى، ولكنه فى الوقت نفسه حاول الربط بينهما بإدخال العنوان الرئيسى العريض (الأول) ليقتحم هذا الاطار، كما نقل أحد سطور عناوين الموضوع الرئيسى، ليضعه منفرداً داخل الاطار مع الصور والخريطة.

ج - المتن

التزم المبحوث (أ) باتساع العمود الواحد فى كل متون الصفحة، باستثناء مقال رئيس التحرير، الذى جمعه باتساع عمودين، فى حين اتجه (ب) إلى جمع بعض المقدمات باتساع عمودين أو ثلاثة، أما المبحوث (ج) فقد جمع موضوعاً كاملا باتساع عمودين ونصف، وآخر باتساع ثلاثة أعمدة، ومع أن الاجراء الأخير يدل على نقص واضح فى الخبرة العملية، إذ لا تقدم على هذا الاجراء أية صحيفة مصرية كبرى، فإنه أيضاً يتعارض حتى مع أبسط مبادىء الثقافة الاخراجية، المفروض أن يتمتع بها.

(٣) أسلوب الاخراج

ليست فى الصفحات الثلاث، الناتجة عن الاختبار التجريبى، أية أفكار اخراجية أصيلة إبداعياً، ولم يكن تقديم هذه الأفكار هو الغرض من الاختبار، فإن الفكرة الاخراجية الأصيلة تحتاج وقتاً وجهداً ومثابرة طويلة من المخرج، وليس من الممكن تقديمها فى اختبار يستغرق أقل من ساعة، وبالتالى فنحن هنا نعلق على الأسلوب المتبع لدى كل مبحوث، وليست الفكرة.

ولم يكن فى صفحتى (أ)، (ب) أى أسلوب جديد، فربما شاهدنا هذا النمط الاخراجى على الصفحة الأولى من «أخبار اليوم» من قبل، أو فى أية صحيفة أخرى، أما المبحوث (ج) الأقل خبرة من (أ)، والأقل ثقافة من (ب)، فيمكن القول إنه قدم أسلوباً جديداً

على هذه الصحيفة، ولا سيما فى صفحتها الأولى، فقد انقسمت عنده الصفحة إلى قطاعات رأسية وأفقية، تمثل كتلا ومساحات هندسية منتظمة، بصرف النظر عن أية ملاحظات سابقة أبديناها على الابراز أو المعالجة التيبوغرافية عنده.

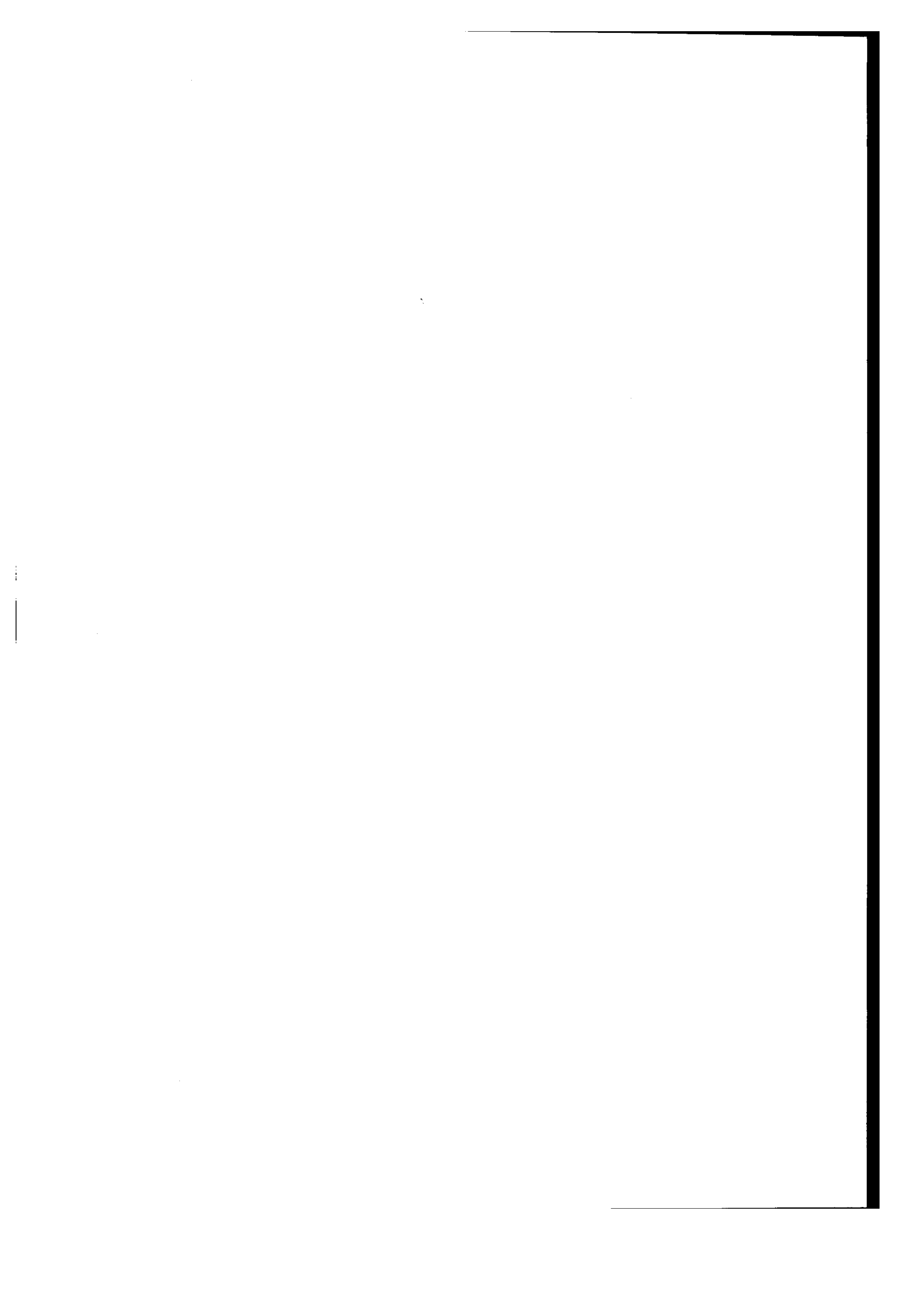
ويتضح من عرض هذه الحقيقة أن الاستعداد هو الذى يلعب الدور الأماسى فى استلهام المخرج لحداثة الأسلوب الذى يصمم به الصفحة، وليست الخبرة والثقافة سوى عوامل مساعدة فى هذا المقام، وإن كانت الخبرة تفوق الثقافة بعض الشىء، إذ كانت الصفحة (أ) مريحة أكثر من الصفحة (ب)، وليس معنى ذلك أننا نحكم على (ج) بتوافر الاستعداد لديه أكثر من (أ) أو (ب)، ولكنها مجرد مؤشرات.

* *توزيع العناصر الثقيلة على الصفحة* : أحسن المبحوثان (أ)، (ج) اتمام هذا التوزيع، على نحو حفظ للصفحة توازنها وتماسكها، فى حين بدت الصفحة (ب) مختنقة من الوسط، إذ تراصت الصور بعرض الصفحة ممثلة خطاً افقياً وهمياً، شطر الصفحة إلى نصفين، مع أن الصورة الوسطى كانت خريطة، خفيفة من الناحية التيبوغرافية (راجع شكل رقم ١١).

وتمثل اتزان الصفحة عند (أ)، (ج) فى خط وهمى مائل، من أعلى يسار الصفحة إلى أسفل اليمين، مرتبة تنازلياً بشكل يشبه الدعامة، وإن كانت أقوى عند (أ)، وفى رأينا فإن هذا الأمر يتفق والخبرة الشخصية للباحث فى هذا الخصوص، لأن إضفاء الاتزان على الصفحة هو من المسائل الفنية التى تتحقق من خلال استعداد المخرج، الذى تدعمه الخبرة، وربما لا يكون للثقافة دور يعتد به فى هذا المجال (راجع شكل رقم ١٠).

* *الحفاظ على شخصية الصحيفة* : برع المبحوثان (أ)، (ب) فى هذا الخصوص، وتمثل ذلك فى تمسك كل منهما بالاطار التقليدى فى أعلى يسار الصفحة، واصرارهما على أن يكون أسلوب الاخراج بوجه عام، قريب الشبه، ووثيق الصلة بالأسلوب المعتاد فى إخراجها طوال أعدادها السابقة، وبينما كان الأسلوب الجديد الذى اتبعه (ج)

كما سبق القول يمثل نوعاً من الأصالة الابداعية، فإنه فى الوقت نفسه قد غير من معالم شخصية الصحيفة، علاوة على إلغاء المبحوث نفسه للاطار التقليدى للصفحة.



خاتمة الدراسة

أولا : النتائج فى ضوء الدراسات السابقة
(الاتفاق مع توقع معقول)

ثانياً : النتائج فى ضوء خصوصية الدراسة
(مناقشة الباحث وتحليله)

ثالثاً : مدى تحقق أهداف الدراسة

رابعاً : التوصيات

خامساً : حدود البحث وما يثيره من بحوث مستقبلية

خاتمة الدراسة

أما وقد استخدمنا كل المناهج والأدوات البحثية المتاحة، وفى حدود ما توفر لدينا من معلومات نظرية وبيانات ميدانية عن موضوع دراستنا، فإن السؤال الأخير الذى نطرحه ونحاول جاهدين الاجابة عنه هو: هل حققت هذه الدراسة أهدافها، التى سبق تحديدها منذ البداية؟.

وفى الحقيقة فإن من الصعب الاجابة عن هذا السؤال، قبل أن نعرض لأهم النتائج التى يمكن استخلاصها، وبشىء من التفصيل، فنحن ندعى أننا تمكنا بتوفيق من الله أن نقدم صورة بانورامية شاملة عن عملية الابداع، على النحو الذى يمارسها به المخرجون الصحفيون فى مصر، ولكن لا تزال مشكلة البحث قائمة، والتى تتمثل فى ظاهرة ندرة المبدعين فى هذا الفن، وانخفاض مستوى كثير منهم، الأمر الذى نحاول فى الصفحات القليلة التالية أن نناقشه تفصيلياً بإذن الله.

ولم يكن من الممكن أن نضع تصوراً علمياً لهذه المشكلة المزدوجة، مالم نلم بالمعرفة المتكاملة والمتعمقة، سواء من التراث النظرى فى الموضوع - وفى الموضوعات المقاربة - أو من الميدان الذى نبحث فيه، وهو ما نعتقد أنه قد تم على نحو مرض فى الفصول التسعة السابقة، بحيث نقدم ما يشبه «التشخيص»، قبل أن نضع «طرق العلاج».

أولا : النتائج فى ضوء الدراسات السابقة
(الاتفاق مع توقع معقول)

إن ما بين القوسين يحمل اسم إحدى الوسائل غير الشائعة فى قياس صدق أداة البحث، وقد تخيرنا هذا الاسم لكى يعبر عن هذه الطائفة الأولى من نتائج دراستنا، من حيث علاقتها بنتائج الدراسات السابقة فى مجال الابداع، فقد خرجت نتائجنا - فى جانب كبير منها - متفقة إلى حد بعيد مع ما توصلت إليه الدراسات المشار إليها، وكان ذلك فى حد ذاته يعنى أننا لم نخرج عن الحدود العلمية المرسومة للبحث، وأن اتباعنا للمناهج والأدوات التى اخترناها كان موفقاً، إذ يشير هذا الاتفاق إلى درجة عالية من صدق نتائجنا.

(١) الكل قبل الأجزاء في العمل الابداعى

فقد وجدنا أن قطاعاً كبيراً من المخرجين المصريين لا يطرح الفكرة أو الأسلوب الاخراجى جزءاً جزءاً، وإنما ينطلق من وحدة كلية للصفحة - أو الباب - أولا، ثم يشرع فى تركيب أجزاء هذه الوحدة، ويمكن الاستدلال على ذلك من واقع اجابة المبحوثين عن س٦٣، إذ اتضح أن ٤٥٪ منهم يبدأون عملية التصميم بالاسكتش المصغر، الذى يجربون فيه أفكارهم وأساليبهم، وحتى يتمكنوا من تعديل الوحدة الكلية (س٦٤)، وأن ٩٠٪ منهم لا يعدل الماكيت المرسوم، أو يعدله فى أحيان قليلة (س٦٧)، مما يشير إلى وضوح الفكرة أو الأسلوب فى الذهن، قبل النقل إلى الماكيت.

وقد خلص مصطفى سويف (١٩٧٠) إلى النتيجة نفسها، عندما تحدث عن مفهوم الوثبة فى بناء القصيدة الشعرية، فالقصيدة لا تمضى من بيت إلى بيت، وإنما من وثبة إلى وثبة، فى الاطار الكلى العام للقصيدة ككل، أما الجديد فى هذه النتيجة بالنسبة لدراستنا، فهو أن «الكل الذى يسبق الأجزاء» لا يتم بمعزل عن خبرة المبدع، إذ تؤدى هذه الخبرة إلى تطور مفهوم الوثبة، فى حين يظل البدء بالأجزاء من نصيب المبتدئين قليلى الخبرة، وهو ما أثبته الاختبار التجريبى، الذى قلت فيه تعديلات المبحوث (أ) صاحب الخبرة، عن زميليه صاحبى الثقافة، وهو أيضاً ما نتوقعه من فارق بين الشاعر المبتدىء وذلك المخضرم.

كذلك فقد وصل إلى النتيجة نفسها مصرى حنورة (١٩٧٩)، الذى أثبت وضوح الفكرة الكلية العامة للرواية، قبل البدء فى كتابة تفصيلاتها، علاوة على ما وجده ارنهايم (١٩٦٢) من وضوح فكرة لوحة الجورنيكا فى الاسكتشات الأولى التى رسمها بيكاسو.

(٢) إدراك قيمة الخبرة

فلا شىء ينمى الابداع ويطوره ويدعمه كالخبرة العملية، والممارسة الطويلة للفن، ونستدل على هذه النتيجة من فحص النواتج الابداعية لعينة المخرجين، والتى يتضح منها التباين الكبير فى

المستوى بين أصحاب الخبرة والمبتدئين، وهو نفسه رأى المخرجين غير المؤهلين علمياً فى الاخراج، بأن الخبرة عوضتهم عن عدم الدراسة (٧٠٪ - س١٥)، كذلك فقد وضح لنا الفارق الكبير بين الماكيت (أ) فى الاختبار التجريبى وماكيت كل من (ب)، (ج)، والقول بأهمية الاستعداد فى تطوير الابداع (٧٥٪ - س١٦)، مردود عليه بأنك لن تستطيع تحصيل الخبرة، ما لم يكن لديك استعداد فطرى موروث للممارسة الابداعية.

وهذا نفسه ما سبق أن توصل إليه بعض الباحثين السابقين، حتى فى افتراضاتهم الأولى، عندما قسم حنورة عينة الاستخبار فى دراسته إلى مجموعتين، لكبار الروائيين وصغارهم، وفعل دى جروت (١٩٦٦) الشيء نفسه بالنسبة للاعبى الشطرنج، وكذلك ايندهوفن وفيناك (١٩٥٢) بالنسبة للفنانين وغير الفنانين، ولا ننسى أن هذه هى النتيجة الأساسية التى توصل إليها هايز (١٩٦٢) فى دراسته لحالة موتسارت.

وفى ثنايا أسئلة الاستخبار فى دراستنا، نلمح إشارة كثير من المخرجين إلى دور الخبرة العملية فى تطوير ابداعاتهم، إذ قامت إدراكهم لهذا الدور بشكل غير مباشر، كما أن الاستبار يوضح بشكل لا يدع مجالا للشك، أن التدريب المتصل للعين واليد على ممارسة الابداع الفنى، كان هو الطريق الممهد والمباشر، الذى أوصل بعض مبحوثينا إلى ابداعهم فى الاخراج الصحفى.

(٣) مراحل العملية الابداعية

لم تخرج المراحل التى ينقسم إليها اخراج الصفحة، من الناحية الابداعية، عن تلك المراحل التى سبق أن وضعها والاس (١٩٢٦)، كل ما هنالك من فرق بين التقسيمين، اختلاف ترتيب هذه المراحل فى بعض الأوقات، واختلاف الوقت اللازم لانجاز كل منها، وهو نفسه ما أبدته باتريك (١٩٤١)، التى تعرضت بالنقد والتقويم لتقسيم والاس.

والملاحظ من واقع دراستنا أن الاختلافات بين المراحل -

ترتيباً وانجازاً - تحدث عادة بين مخرج وآخر، بل للمخرج ذاته من وقت إلى آخر، ومن ظروف صحفية معينة إلى أخرى، ومن ذلك مثلا شبه الاجماع بين أفراد عينة الاستخبار (٩٥٪ - س٤١) على أهمية مرحلة الاعداد (التحضير) للعمل الاخراجي، وإن كان الكثيرون منهم لا يولون اهتماماً كبيراً بمرحلة الاختمار، التى يبدو أنها تتم على نحو مسرع، يتلاءم وظروف الصحيفة، أما الالهام فإن أفراد عينة الاستبار يجمعون على أهميته، فى حالة طرح الأفكار الجديدة وغير المسبوقة فقط.

(٤) نظرية "زيجة الأفكار"

والتى سبق أن قدمها كوستلر (١٩٦٤) ومؤداها أن الابداع ليس إلا زيجات موفقة بين عدد من الأفكار، التى تبدو ظاهرياً غريبة بعضها عن بعض آخر، وأن اللاشعور هو الذى يعقد هذه الزيجات، ويؤكد الواقع الابداعى فى الاخراج المصرى هذه النظرية بوضوح شديد، على الأقل فى الحالات الابداعية التى درسناها.

فها هو يوسف فرنسيس يمزج بين لوحة فنية بسيطة من انتاجه هو، وبين مضامين ثقافية وفنية رفيعة المستوى (راجع شكل رقم ١، ص١٢٢)، مع ملاحظة أنه ليس مخرجاً صحفياً فى الأساس، ويلجأ بعض المخرجين إلى استخدام فكرة اخراجية مسبوقة، فى صفحة غير الصفحة التى وضعت فيها، وللتعبير عن مضمون غير المضمون، كالصفحة التى قدمها أحمد سامح فى «أخبار اليوم» (راجع شكل رقم ٤، ص٢٥١)، وتمتلىء الصحف المصرية بمحاكاة أساليب اخراجية معروفة، مع تعديلها، لكى يلائم الأسلوب وضعاً صحفياً جديداً.

وفى إبداعات إخراجية من نوع آخر، وجدنا مجدى حجازى يستفيد من الشكل المثلث، المعروف فى الفنون الهندسية، لكى يطور أشكال الاعلانات فى صحيفته (أنظر الاستبار)، وقريب من هذا استفادة أحمد السعيد من تصميم الحروف اللاتينية، فى تصميم حروف عناوين عربية جديدة، أو استفادته من فن المبالغة الكاريكاتيرية، فى تطوير فن البورتريه الفوتوغرافى (أنظر الاستبار).

ويعلق فاخر عاقل (١٩٨٣) على هذه الزيجات بقوله: «إن هذا المزيج يحقق للعمل الابداعى الفاعلية، التى تشتمل على مزيج من المرونة والتحليل والتركيب».

(٥) نسبية القدرات الابداعية

لقد أثبت التحليل العاملى فى بعض الدراسات السابقة، أنه فى العادة تكون لدى الشخص المبدع، قدرات ابداعية عالية، وأخرى منخفضة (عبدالحليم محمود، ١٩٨٣)، وهو ما ثبت لدينا من تحليل هذه القدرات لدى عينة الاستبار مثلا، ومن مسحنا لأساليب الممارسة الاخراجية بدور الصحف المصرية، فالواضح على سبيل المثال أن مجدى حجازى وأحمد السعيد يتمتعان بالأصالة، مع تمتع الأخير بحساسية أعلى للمشكلات الاخراجية، فى حين يتمتع أحمد سامح بالمرونة، من واقع ما كلف به من أعمال، تكشف عن قدراته الحقيقية.

كذلك فإن تحليل نتائج الاستخبار، يكشف عن قدرة المرونة لدى بعض المبحوثين، أكثر من غيرهم (س١٠٣)، كما أن طلاقة مخرجينا تختلف بينهم اختلافاً بيناً، طبقاً للمنحنى الاعتدالى (س٩٣)، خاصة وأن ثلث المتمتعين بالطلاقة، يرون أن ضخامة حجم العمل تبرز لديهم الطاقات الابداعية (س٩٥).

(٦) حدود دور الثقافة فى الابداع

على الرغم من الأهمية النسبية التى أولتها بعض الدراسات السابقة للثقافة المعرفية المتخصصة فى المجال الابداعى، فإن واقع المبدعين فى بعض المجالات يثبت محدودية هذا الدور، إذا قورن بالخبرة العملية مثلا، فهذا جيمس جرينو (١٩٨٠) أحد رواد نظرية المعرفة، وصلتها بالابداع وحل المشكلات، يحذر من الاستغراق فى التفاؤل، بشأن دور المعرفة الثقافية فى تنمية النشاط الابداعى، فقد خرج الرجل من دراسته المقارنة بين أشخاص مثقفين وآخرين عاديين، أن كلا الطائفتين يملكون من القدرات الابداعية، ما يجعل كلا منهما قادراً على حل المشكلات التى تواجهه، والعبرة فى رأيه بالقدرة على الاستفادة من المعرفة الثقافية، وليس من وجودها فى ذاتها.

وهذا ما وجدناه فى بعض ثنايا دراستنا، فوفقاً للاستخبار، فإن أغلب أفراد العينة لا يقرأون المعارف المتخصصة فى الاخراج، وإن ادعوا بغير ذلك (س٢٤)، ومع ذلك فهم مبدعون بمعنى ما، وحتى أحمد السعيد (أخبار اليوم) الذى اعترف بصراحة أنه لا يقرأ كتباً فى الاخراج، فإن الاستبار معه يثبت أنه مخرج مبدع بالفعل، كذلك أيد الاختبار التجريبى النتيجة نفسها، عندما وجدنا ماكيت المبحوث المثقف (ب) أو (ج) أقل مستوى من الناحية الابداعية، من ماكيت (أ) الخبير وغير المثقف.

وليس معنى ذلك هو إهمالنا لدور الثقافة على نحو الاجمال، فإن توافرها فى الشخص المبدع - إلى جانب الخبرة - يدعم الابداع وينشطه، ولكن عند المفاضلة بين الثقافة والخبرة، فإن هذه الأخيرة تصبح كفتها هى الأرجح.

(٧) قيمة التفاكر

لم تخرج ظاهرة التفاكر (التفكير الجماعى) بين المخرجين، فى قيمتها وجدواها، عما وجدناه فى بعض الدراسات السابقة، التى تحدثت فى هذا الموضوع، فإن ما يقرب من ٧٠٪ من أفراد عينة الاستخبار يتحدثون مع زملائهم حول أعمالهم الاخراجية (س١٢٨)، وأغلب الظن أن بعض هذه الأحاديث يدخل فى باب التفكير الجماعى، كما أجمع أفراد عينة الاستبار، كما يثبت أيضاً س١٢٩ أن من يفاكرون مع الزملاء، يتأثرون بآرائهم حول أعمالهم الاخراجية، باعتبارهم متخصصين، كذلك يدخل فى باب التفاكر عرض ٨٠٪ من أفراد عينة الاستخبار لماكيتاتهم على بعض زملائهم (س١٢٥)، كما أن نصف هؤلاء يفكرون وحدهم فى انتقاد زملائهم لهذه الماكيتات، ويحاولون تعديلها فى ضوء هذه الانتقادات (س١٢٦)، وهو ما عبر عنه علاء حجاج (الجمهورية) بقوله: «تفاعل الآراء مسألة مفيدة فى كل الأحوال».

وعلى الرغم من إنكار بيرى وبلوك (١٩٥٨)، ثم تورانس (١٩٦٢)، وتيلور وزملائه (١٩٦١) لقيمة التفاكر فى الابداع، فإن موريس شتاين (١٩٧٥) خرج من أبحاثه المتقدمة بنتيجة مهمة مؤداها، أنه إذا لم يوفق الشخص المبدع إلى آخر سواه، يتحمس

لأفكاره وأعماله، يستمع إليه ويكون صداه، فلن يكتب لأعماله أن تأخذ طريقها إلى القبول الاجتماعى، الذى هو أحد أهم سمات الابداع، وقريب من هذا فعلا، ما ذكره كل من سعيد اسماعيل (الأخبار) وأحمد السعيد (أخبار اليوم) من أن أى زميل يعتبر واحداً من القراء، الذين يصل إليهم العمل الاخراجى فى النهاية، ولابد من التأكد من وصول الفكرة الاخراجية للقارىء.

(٨) خصائص البيئة الابداعية

لقد عنى بعض الباحثين السابقين بدراسة الخلفية الأسرية للمبدعين، وعلى سبيل المثال فقد أثبت ماكينون (١٩٦٢)، ثم شافر وانستازى (١٩٦٨) أن الأفراد المبدعين ميالون لأن يكون لهم آباء أو أقرباء، قدموا لهم أمثلة يحتذونها، وقاسموهم مجالات اهتمامهم، وقريب من هذا ما سبق أن أشار إليه جيلفورد (١٩٥٠) من أن الابداع - ككل الصفات النفسية - يعود جزئياً إلى الوراثة، التى تضع حدود النمو العقلى، وإلى البينة التى من شأنها تفتيح القابليات، وكذلك ما أثبته حنورة من أن اهتمام الروائيين بالأدب بدأ مبكراً، مع وجود نموذج يحتذى فى الأسرة أو بين المعارف، وهو نفسه ما قاله سويف(١٩٧٠)، وفرتهايمر (١٩٥٩).

ولم يشذ الاخراج الصحفى عن سائر الابداعات التى درسها هؤلاء السابقون، فإن أكثر من ٩٠٪ من أفراد عينة الاستخبار وافقوا على أن للأسرة دوراً كبيراً فى تنمية الاستعداد لممارسة الابداع (س١٨)، كما أدلت نسبة مماثلة بأهمية دور المدرسة أيضاً فى هذا المجال، فى حالة توافر الاستعداد عند التلميذ (س١٩)، يضاف إلى ذلك أن بعض النماذج التى درسناها عن قرب فى الاستبار، أكدت أن بداية الرحلة مع الفن والابداع، تعود إلى الأب أو الأم، وأن لهما - أو لأحدهما - الفضل فى مواصلة الرحلة بعد ذلك، بكل من المدرسة والجامعة.

(٩) صلة المحاكاة بالنشاط الابداعى

وطالما كان فى الأسرة أو فى المدرسة - وكذلك الجامعة -

نموذج يحتذى فى الفن والابداع، فالوضع المنطقى الذى أشارت إليه بعض الدراسات السابقة، هو أن النشاط الابداعى يبدأ فى العادة بمحاكاة بعض النماذج، بل إن مبحوثينا فى الاستخبار يعترف ٦٠٪ منهم بأنهم يحاكون فى بعض الأحيان أساليب اخراجية تروقهم فى صحف أخرى (س٥١)، ومن الطبيعى أن يحدث ذلك، خاصة إذا تذكرنا أن أغلب المخرجين الحاليين ينتمون إلى جيل الشباب، أى أنهم لا يزالون فى بداية الطريق.

غير أن نفس الدراسات التى أشارت إلى وجود المحاكاة فى البدايات الأولى من حياة المبدع، تشير إلى توقف هذه المحاكاة فى المراحل التالية، فيقول حنورة مثلا إن المبدعين يتمردون على القوالب الشائعة، ويحاولون أن ينحتوا لأنفسهم قنوات ومسالك جديدة، كما أكد عبدالستار ابراهيم (١٩٧٨) المعنى نفسه، عندما تحدث عن الابداع والامتثالية فى بعض دراساته.

ومع ذلك فنحن نتبنى الرأى الذى طرحه يوسف مراد (١٩٦٢)، من أن المحاكاة نوع من الابداع، حتى فى المراحل المتأخرة من حياة المبدع، فالأنماط الكلية الجديدة التى يتوصل إليها المبدع من تجميع جزئيات قديمة، نماذج ابداعية لا شك فى ذلك، وبخاصة عندما تعتمد هذه النماذج فى ظهورها على تحطيم النماذج التقليدية، وهنا تبرز شجاعة النظر لدى المبدعين بوجه عام، ومن ذلك مثلا فإن تبنى مجدى حجازى وأحمد السعيد فكرة إلغاء الجداول المطبوعة من «أخبار اليوم»، هو اتجاه ابداعى بلا جدال، مع أن صحفاً أخرى خارج مصر قد تبنت الفكرة نفسها من قبل، ولكن شجاعة التبنى فى الصحيفة المصرية، وسط أفكار تقليدية حول هذا الموضوع، علاوة على البحث عن طرق مبتكرة لتنفيذ هذه الفكرة، يشير ذلك كله إلى الابداع فى أحد أشكاله.

(١٠) مواصلة الاتجاه

خلت دراستنا فى جانبها الميدانى، من أية تساؤلات مباشرة عن مواصلة الاتجاه، إذ أن ثراء هذه المسألة وتنوعها، كانت أكبر من أن تحيط بها تساؤلات معينة، ومع ذلك فقد أمكننا الخروج ببعض

النتائج المتصلة بهذا الموضوع، والمتسقة إلى حد بعيد مع نتائج الدراسات السابقة.

بداية فإن مواصلة اتجاه المبدع، بالنسبة لعناصر الابداع المختلفة، لا تتصل بفكرة ثابتة استقرت تماماً لدى المبدع، وما عليه إلا أن يحملها ويمضى إلى وجهته، كما يقول حنورة (ص٢٢١)، بل إن الأمر يتعلق أساساً بعملية دينامية، يتفاعل فيها عدد من عناصر الابداع المهمة، كالادراك والخيال والتقويم والصفات الجسمية والمزاجية، ونعرض فيما يلى لبعض أهم النتائج الداخلة فى إطار مواصلة الاتجاه، وفقاً لأنواعه المتعددة، كما وردت فى بعض الدراسات السابقة:

أ - المواصلة الزمنية

المقصود بهذا النوع من المواصلة، احتفاظ المبدع على مدى تقدمه فى طريقه الابداعى، بسياق يتراكم لديه منذ البداية، وحتى نهاية الانجاز فى بعض مراحله، وهذا يتطلب ذاكرة قوية، وتملكاً لاطار واضح المعالم، وإذا كانت هذه المواصلة تتحقق فى الأعمال الابداعية، التى تستغرق زمناً غير قصير، كالرواية أو المسرحية أو اللوحة ... ألخ، فإننا نستطيع أن نلمح بعض معالمها فى الاخراج، مع أنه عمل قصير المدى، فإن تطوير الفكرة أو الأسلوب فى الصفحة نفسها مثلا، من عدد إلى آخر، عبر مدة زمنية طويلة نسبياً، يمثل هذا النوع من مواصلة الاتجاه.

وعندما يشغل المخرج نفسه بهذا التطوير، ويتابعه بشكل منتظم، من خلال البحث عن عوامل تدفعه إلى الامام، فإن هذا فى رأينا جوهر المواصلة الزمنية للاتجاه، ويمكننا الاستدلال على ذلك من اجابات المبحوثين عن بعض أسئلة الاستخبار، فإن اطلاع المخرجين جميعهم تقريباً على اخراج صحف أخرى - غير صحيفة كل منهم - واجماع أكثر من ٨٠٪ منهم على أن هدفهم من وراء ذلك، الاستفادة من المحاسن الاخراجية لهذه الصحف والتعرف على أخطائها (س٢٠) فإن معنى هذه المواصلة واضح، وكذلك عندما يجيب ٧٠٪ من أفراد العينة بأنهم يزورون المعارض الفنية التشكيلية، ويجمع أغلب الزائرين

بأن هذه المعارض تفيدهم فى عملهم بالاخراج (س٣٤).

كما يمكن استخلاص الدلالة نفسها، عندما يقول مجدى حجازى فى إجابته عن س١٣٧ «إنه يحتفظ بالصفحات التى سبق له اخراجها، من باب الاستفادة من الأخطاء، ومتابعة التطور الذاتى، ومحاولة الاضافة، وصولا إلى الأفضل»، وكذلك عندما يعطى المبحوثون أهمية كبيرة للتفاكر مع زملائهم حول بعض المسائل الاخراجية، وقريب من ذلك اعتراف أحمد السعيد فى الاستبار، إنه يتعمد طرح أفكاره الاخراجية خارج مكان العمل، عندما يكون منشغلا منذ الصباح بقضية اخراجية مهمة فى إحدى الصفحات، وخاصة فى حالة الأفكار الجديدة تماماً، إن ذلك كله يشير إلى أن المواصلة الزمنية للاتجاه موجودة بين مخرجينا، بنسب متفاوتة من أحدهم إلى الآخر.

ب - المواصلة الادراكية

إن الادراك فى علاقته بالذاكرة، من أبرز مكونات الاطار الذى يتم من خلاله وفى وعائه تسوية فعل الابداع، ويتطلب حصر الادراك فى نطاق ابداعى معين، أن يتم نوع من التركيز، فيما يقوم به المبدع من نشاط ابداعى محدد، وليست الميسرات التى ناقشنا تأثيرها مع المبحوثين فى الاستخبار، إلا وسيلة مساعدة على التركيز، وخفض حدة التوتر، التى يصاب المبدع بها عادة فى حالة الابداع.

ومع أن المخرجين المصريين لا يستخدمون أنواعاً خاصة أو غريبة من هذه الميسرات، نظراً لطبيعة الاخراج وظروف الصحيفة، فإن النتيجة الجديرة بالاشارة هى أن ٨٠٪ من المبحوثين اختاروا أن يكون جو العمل هادئاً بلا ضجيج (س٥٠)، وفى رأينا فإن هذا الجو هو المدخل الطبيعى لمزيد من التركيز، اللازم للمواصلة الادراكية للاتجاه.

كذلك فقد أوضح الاختبار التجريبى حالة التركيز الشديد والاستغراق فى العمل، التى عاشها المبحوث (ج)، فقد كان قادراً على عزل نفسه تماماً عن أية مثيرات خارجية، ولعل نقص خبرته كان

وراء هذه المبالغة فى التركيز.

ج - المواصلة الخيالية

فمن الضرورى أن يتمتع المبدع بوجه عام، بقدرة هائلة ليس على التخيل فحسب، بل وعلى مواصلة التخيل كذلك، ويرتبط هذا النوع من المواصلة فى رأينا، بالتركيز الادراكى، ذلك أن هذا الأخير هو ما يساعد المبدع على استدعاء صور من الذاكرة، أو طرح تخيلات متوقعة.

ومع أن قياس المواصلة الخيالية غير ممكن، بأدوات البحث المتاحة لدينا حالياً فى هذه الدراسة، فإنه يمكن القول وبمنطق استقرائى بحت، أن هذه المواصلة لا تتحقق بالنسبة لكل المخرجين، ولا فى كل الحالات، إذ هى ترتبط عندنا بتقديم أفكار إخراجية أصيلة وغير مسبوقة، الأمر الذى لا يحدث دائماً، حتى بالنسبة للمخرجين المبدعين بالفعل.

د - المواصلة المنطقية والتقييمية

إن اتفاق النتائج مع المقدمات هى أبسط قواعد المنطق، ومواصلة المبدع لاتجاهه المنطقى فى أعماله المتوالية، بل وحتى فى العمل الواحد، ربما تكون واضحة أكثر فى فنون كالرواية مثلاً، ولكنها فى الاخراج الصحفى تتحول إلى مواصلة تقييمية - ولا نقول تقويمية - تهدف إلى إعطاء كل خبر أو موضوع حقه فى الابراز، بحيث يكون مساوياً لقيمته الصحفية الفعلية من وجهة نظر القراء على الأقل، فالاتجاه المنطقى الذى يواصله المخرج إذن، ليس هو اتفاق النتائج مع المقدمات، وإنما هو اتفاق الشكل مع المضمون.

ولا يتحقق ذلك بطبيعة الحال مالم يمر المخرج بمرحلة الاعداد (التحضير)، ويعايش فيها جو الموضوعات وروحها، حتى يتمكن من التعبير عنها بشكل ملائم، وهو ما أكده ٧٠٪ من أفراد عينة الاستخبار (س٤١)، كما يعتقد المبحوثون بالنسبة نفسها أن لكل صفحة أسلوباً خاصاً فى الاخراج (س٧٣)، يضاف إلى ذلك أيضاً ما قاله مجدى حجازى فى الاستبار، عندما ذكر أهم أسباب فشل

الاخراج - فى رأيه - وهو الفشل فى تمثيل العلاقات الموضوعية بين المواد التحريرية، فى حين أن أهم أسباب نجاح الاخراج عنده، قدرة المخرج على تمثيل فكر المحرر، والتوجه به فى إطار تشكيلى معين.

هـ - المواصلة الايقاعية والمزاجية

أثبتت الدراسات السابقة أن هناك علاقة بين السمات المزاجية والقدرات الابداعية، مثلما ذكر مصطفى سويف وعبدالحليم محمود، كما اكتشف مصرى حنورة أن الحالة الوجدانية للروانى فى أثناء الكتابة، تختلف عنها فى غير جلسة الكتابة، وبذلك فإن المبدع - وفقاً لحالته المزاجية - يخضع فى العمل لإيقاع معين.

وعلى الرغم من اختلاف الاخراج عن أى عمل ابداعى آخر من هذه الناحية، فقد وجدنا بعض معالم هذا النوع من المواصلة بين أوساط المخرجين المصريين، مثلما أجاب ربع أفراد عينة الاستخبار بأنهم لابد أن يحصلوا على راحة قصيرة بين كل صفحة يقوم كل منهم بإخراجها وأخرى (س٩٩)، وقال أكثر من ٥٠٪ من هؤلاء أن إخراجهم فى العادة يتحسن بعد الحصول على الراحة (س١٠٠)، ويمثل ذلك حالة واضحة من حالات المواصلة المزاجية، التى تتخذ شكلاً إيقاعياً.

ومن النتائج المهمة أيضاً فى هذا الصدد أن ٤٥٪ من عينة الاستخبار يحصلون على راحة فى أثناء التفكير فى إخراج الصفحة الواحدة (س٥٩)، ومن هذه النسبة قال ٢٠٪ إن هذه الراحة تساعدهم على التركيز (س٦٠)، ونلاحظ هنا الارتباط بين المواصلة المزاجية وتلك الادراكية، وفى رأينا ان الميسرات التى يستخدمها كل مخرج - كالتدخين أو مطالعة الصحف أو استعمال الهاتف - ليست إلا بعض وسائل تحقيق المواصلة المزاجية (س٦١).

ثم أتت نتائج الاستبار لتؤكد المعنى نفسه، عندما ذكر أحمد سامح ومجدى حجازى إنهما لا يعملان فى الاخراج، ولا يفكران فيه، خارج مكان العمل وزمانه، ومع تعارض ذلك نسبياً مع المواصلة

الزمنية، فإن مجدى حجازى يذكر أن البيت مكان للهدوء والراحة والاسترخاء، استعداداً للعمل والتفكير من جديد، وهذا هو الشكل الايقاعى بالنسبة لحالته المزاجية. كما أننا لاحظنا فى الاختبار التجريبى أن المبحوث (ج) كان يمر فى أثناء إجراء التجربة بحالة مزاجية، غير تلك التى اعتدنا منه عليها، كعزل نفسه عن كل المثيرات الخارجية، والاسراف فى التدخين، وسرعان ما عاد إلى طبيعته الأولى، بمجرد الانتهاء من الاختبار.

و - المواصلة الجسمية والأدائية

يرجع السر فى أهمية هذا النوع من المواصلة، كما يقول حنورة، إلى أنه هو المسئول عن اخراج الناتج الابداعى - أياً كان - إلى حيز الوجود، إذ لابد من احتفاظ المبدع بحالة جسمية جيدة، تعينه على الأداء، ولعلنا قد أشرنا عند التعرض للمواصلة المزاجية أن مخرجينا يحصلون على راحة بين كل صفحة وأخرى، بل وفى أثناء العمل بإخراج الصفحة الواحدة أحياناً، ولاشك أن هذه الراحة تحقق لهم هذا النوع من المواصلة.

وفى الوقت نفسه فإن مبحوثى عينة الاستبار الثلاثة، يشيرون إلى تدهور الحالة النفسية، باعتباره يمثل نوعاً من الكف للنشاط الابداعى، وإن اتخذ هذا الحديث اتجاهات ومسالك متباينة، تؤثر بلا شك على القدرة الأدائية فى عملية الابداع، فالتوتر النفسى على سبيل المثال، يصيب صاحبه ببعض الأعراض الجسمانية، التى تقف حجر عثرة فى سبيل تدفق ابداعاته ... وهكذا.

(١١) أدوات التعبير الفنى

سبق لايندهوفن وفيناك أن أثبتا أن مجموعة الفنانين فى دراستهما التجريبية، كانت أكثر حرصاً على تنوع الأدوات المتاحة فى الرسم، من مجموعة غير الفنانين، وأن هذا التنوع أدى فى المحصلة النهائية إلى ثراء تشكيلى كبير فى اللوحات الناتجة، وقد توصلنا إلى شىء قريب من هذا، عندما أظهرت عملية تحليل الماكيتات لعينة الاختبار التجريبى، التنوع الهائل فى ماكيت المبحوث (أ) صاحب

الخبرة، فى التعامل مع عناصر صفحته، فهو يستخدم الأرضيات الباهتة تارة، والداكنة تارة أخرى، لبعض عناوين صفحته، بعكس ماكيت كل من (ب)، (ج)، والذى خرج خالياً من هذا التنوع إلى حد كبير.

وهو نفس ما لاحظناه عند تحليل الصفحات المطبوعة، وكذلك بعض الماكيتات، لعدد من المخرجين المصريين، وقد وجدنا بالفعل أن صفحات الكبار أصحاب الخبرة أكثر ثراء وتنوعاً فى المساحات والأشكال للعناصر التيبوغرافية، بل وفى التداخل أحياناً بين بعض هذه العناصر، ويتضح من ذلك إذن تعاظم الدور الذى يلعبه عنصر الخبرة، فى إثراء أدوات التعبير الفنى عن الأسلوب الاخراجى، وكذلك ثراء الصفحة من الناحية الشكلية، مما يدعم فى رأينا ما سبق أن أوضحناه فى النتيجة رقم (٢).

ثانياً : النتائج فى ضوء خصوصية الدراسة (مناقشة الباحث وتحليله)

ليس معنى طرح عنوان هذا الجزء من الخاتمة على النحو السابق، عزل النتائج التى سوف نتحدث عنها، عن سياق الدراسات السابقة فى الابداع، كل ما هنالك أن هذه الطائفة التالية من النتائج تختلف فى قليل أو كثير عما توصلت إليه الدراسات السابقة، فى نفس الحقول التى تحدثت عنها، أى أن نتائجنا التالية ربما تكون مخالفة للنتائج المماثلة بالدراسات المشار إليها، وليس السبب فى ذلك من وجهة نظرنا، إلا لتمتع الاخراج الصحفى بوضع شديد الخصوصية، يجعله مختلفاً عن المجالات الابداعية الأخرى، التى تناولتها الدراسات السابقة بالبحث، بل ربما أدت هذه الخصوصية أيضاً إلى ظهور نتائج جديدة، ندعى أنها الأولى من نوعها فى الدراسات الابداعية، وربما تكون هذه النتائج هى الأساس الذى يمكن أن تبنى عليه دراسات تالية فى المجال نفسه، وقد حرصنا عند عرض هذه الطائفة من النتائج، أن يتوالى ترقيمها مع نتائج الطائفة الأولى، تأكيداً على الوحدة الموضوعية لنتائج الدراسة برمتها، وبسبب هذه الخصوصية التى تحدثنا عنها، فإننا سوف نلاحظ أن كل نتيجة تصحبها مناقشة دقيقة ومتعمقة، تنبع من خبرة الباحث وتخصصه فى

الاخراج الصحفى.

(١٢) طرق التفكير الابداعى

لقد كان من السهل على الباحثين السابقين فى بعض مجالات الابداع، أن يقدموا لنا تحليلا شاملا ودقيقاً، للطريقة التى يفكر بها المبدعون، مع أن التفكير ذاته مسألة داخلية، تجرى فى ذهن المبدع، الذى يصعب عليه وصف طريقة تفكيره، وهو ما سبق أن عبر عنه برجسون بقوله: «الابداع حياة، فإذا حاولنا تحليله انفرط عقده منا ومات».

ورغم ذلك فقد حاول بعض السابقين تحليل طرق التفكير الابداعى، ساعدهم على ذلك تقدم وسائل التحليل النفسى والقياس - والتى يتقنونها - كما لا ننسى أن طبيعة الأعمال الابداعية التى درسها هؤلاء، ربما كانت تسمح بالغوص فى أعماق المبدعين، والتحدث معهم بشىء من العمق عن طرق تفكيرهم، هكذا درس سويف ابداع الشعراء، ودرس حنورة ابداع الروائيين، ففى الحياة الابداعية لكل من هؤلاء وهؤلاء عدد من القصائد أو الروايات، التى ربما يسهل على الشاعر أو الروائى أن يستدعى من ذاكرته أو خبراته الماضية، الطريقة التى فكر بها فى إنتاج هذه القصيدة أو تلك الرواية.

أما فى الاخراج الصحفى فالوضع مختلف أيما اختلاف، فعدد الصفحات التى أنتجها كل مخرج، منذ أن وضع يده على الماكيت لأول مرة، وحتى إجراء هذه الدراسة، لا يمكن أن يحصى بأى حال، كما أن الزمن اليسير نسبياً، الذى تستغرقه عملية إخراج كل صفحة، تجعل من العسير - بل من المستحيل - أن يستدعى المخرج طريقة تفكيره من الذاكرة، يضاف إلى ذلك أن المخرج ربما يلجأ إلى بعض الوسائل، التى يعتقد أنها غير أمينة ولا شريفة - من وجهة نظره - كمحاكاة الأفكار والأساليب السابقة مثلا، الأمر الذى يعوقه عن الافصاح بصراحة، عن الطريقة التى توصل بها إلى بناء صفحاته، أدى ذلك كله إلى وضع عقبة كؤود أمام تمكننا من قياس طرق التفكير الابداعى لدى المخرجين.

وقد اتبع عدد من الباحثين السابقين طرقاً طريفة لاجراء هذا القياس، ونجحوا فى تطبيق هذه الطرق، مثلما استطاع دى جروت (١٩٦٦) أن يحدد لنا طريقة تفكير لاعب الشطرنج، حتى يبدع حلا لمشكلته فى المباراة، فقد طلب من المبحوثين - المهرة وغير المهرة - أن يفكروا بصوت مرتفع، وخرج من دراسته بطريقة التفكير الشائعة لديهم، وهى اقتراح عدد من النقلات، ثم الاستقرار على إحداها، ولم يكن ممكناً لدينا استخدام هذه الطريقة، ذلك أن المبحوثين عند دى جروت كانوا يحصرون تفكيرهم فى نقلة أو أكثر، مما يمكن التعبير عنه ببضع كلمات قليلة، أما التفكير فى إخراج الصفحة ككل، أو حتى فى جزئية منها، فمن الصعب التعبير عنه بكلمات معينة، يضاف إلى ذلك أن المبحوثين فى كل من الاستخبار والاستبار لم يتمكنوا من تحديد طريقة تفكيرهم، كما أننا لم نستطع الاستدلال عليها من حصيلة إجاباتهم.

إلا أننا ينبغى ان نذكر أن بعضاً من طرق التفكير الابداعى فى دراستنا، أمكن تحديده بشكل غير قاطع، وبخاصة فى حالة تقديم أحد المخرجين لفكرة جديدة فى تصميم عنصر تيبوغرافى محدد، كعنوان مثلا أو صورة (أنظر: استبار أحمد السعيد)، فهذه الأفكار كانت تمثل علامات بارزة وقليلة فى الحياة الابداعية لكل منهم، وهى قد استغرقت من صاحبها وقتاً غير يسير، بدءاً من دوافع التفكير فيها، وطريقة تصميمها، ثم أسلوب تنفيذها، مما أمكن لنا معه أن نستبين بوضوح نسبى شيئاً من طرق التفكير الابداعى، أما تصميم الصفحة ككل - وخاصة عندما تخلو من فكرة ابداعية جديدة - فلا يزال غير ممكن قياس طريقة التفكير فيه.

(١٣) ضوابط التخيل الابداعى

لخصوصية الاخراج الصحفى عدد من المعالم، سبق أن أوضحناها فى الفصل الثالث (أنظر: ص ص١٣٧- ١٤٩)، ولعل من أبرزها تقييد حرية المبدع (راجع ص١٤٣)، وهذه الحرية هى فى الحقيقة ذات علاقة وثيقة بالعمل الاخراجى ذاته، ولكنها فى الأصل تعود إلى ارتباطها بقدرة المخرج المبدع على التخيل، ولعل هذا

الأمر يمثل واحداً من الخلافات الرئيسية بين الاخراج، وغيره من المجالات الابداعية الأخرى.

ففى كل الفنون، لا يستطيع إنسان أياً كان أن يقيد حرية المبدع فى الانطلاق بفكره وخياله إلى أرحب الآفاق، حيث لا ضوابط تحيط به، وتدفعه إلى التفكير والتخيل فى إطار معين، اللهم إلا الضابط الداخلى (الذاتى)، والذى يتمثل فى المبدع ذاته، حين يتعرض بالتقويم لعمله فى أثناء نموه جزءاً جزءاً. ويضيف حلمى المليجى (١٩٨٥) أيضاً ضابطاً خارجياً، يتمثل فى جمهور المتلقين للعمل الابداعى، وزملاء المبدع وبعض النقاد.

والأمر فى الاخراج الصحفى يختلف أيما اختلاف، صحيح أنه ليس له متلقين بشكل مباشر، إذ ينصب جل اهتمام القراء بالمضمون دون الشكل، إلا أن عدداً آخر من القيود، يمثل ضوابط صارمة على انطلاق المخرج بخياله، وحرية تصرفه فى عمله الابداعى، وأول هذه الضوابط هو سياسة الصحيفة، التى لا يستطيع المخرج أن يخرج من إسارها، ثم محدودية الامكانات المادية والفنية المتاحة فى يده، ثم رضا رؤسائه أو سخطهم عما يقوم به من أعمال، ولا ننسى أن المخرج الصحفى يعبر بفنه عن مضامين، ليس هو صاحبها، بل قد يكون غير راض عنها، كل ذلك يمثل قيوداً على قدرة المخرج على تخيل ما يراه فى الصفحة التى أمامه.

وقد أكد المبحوثون فى الاستخبار خصوصية الاخراج فى هذا المجال، عندما أشاروا فى مواضع متعددة، إلى أهمية رأى الرؤساء، بل والزملاء، فيما يقومون به من أعمال (س س٤٥- ٤٩، س س١٢١- ١٢٨)، وقريب من هذا ما أشار إليه المبحوثون فى الاستبار، عندما تحدثوا عن ديمقراطية جلال الدين الحمامصى فى «صوت الجامعة»، أو عندما ألمح مجدى حجازى إلى الاعتقاد السائد بان المحرر هو رئيس المخرج، مما يجعل العمل الاخراجى دائماً عرضة للنقاش وهو لا يزال بعد فى موضع التنفيذ، أو محلا لإصدار الأوامر، وهذا كله يبتعد بالعملية الابداعية فى الاخراج عن حرية التخيل الابداعى ويقيدها.

(١٤) مدى ارتباط العمل الابداعي بشخصية صاحبه

على الرغم من إشارة بعض الدراسات السابقة إلى الفروق بين الابداعين العلمى والفني، والتى يتصدرها ارتباط الفنون بأصحابها، وضعفه فى حالة العلوم، فإن للاخراج الصحفى خصوصية معينة فى هذه النقطة، بين سائر المجالات الابداعية، فهو رغم كونه فناً، على الأقل فيما يتصل بالتيبوغرافيا والتصميم، لكنه يشبه الابداع العلمى فى ضعف ارتباطه بشخصية صاحبه.

ومما يدعم ضعف هذا الارتباط، ما سبق أن أشرنا إليه من انعدام وجود متلقين بالمعنى المفهوم للأعمال الاخراجية، من حيث هى فنون ابداعية، وهذا نفسه ما نستخلصه من الاستخبار، عندما وافق نصف أفراد العينة على إضافة اسم المخرج أسفل صفحته (س١١١)، حتى يكون للاخراج متلقوه، وينشأ بالتالى الارتباط المذكور بين العمل وصاحبه.

إلا أن النتيجة الجديدة تماماً، التى يمكن الخروج بها من هذه الدراسة، فهى أن العمل الاخراجى يرتبط بشخصية صاحبه، عندما يكون العمل ابداعياً بالفعل، أى عندما يقدم الفكرة الجديدة غير المسبوقة، ويشتد هذا الارتباط، كلما ارتفع المستوى الابداعى للعمل، وهو ما يؤكده التراث الاخراجى العربى، عندما ارتبط اختصار الحروف الطباعية العربية باسم توفيق بحرى، تماماً كما ارتبط استخدام الأبجدية العربية الموحدة باسم نصرى خطار، كذلك ارتبط استخدام الماكيت فى الصحف المصرية لأول مرة باسم جلال الدين الحمامصى، وفى التراث الاخراجى العالمى كذلك، ارتبط تطوير إخراج صحيفة «صنداى تايمز» باسم هارولد إيفانز، كما ارتبط تطوير إخراج الصحف الأمريكية باسم ادموند أرنولد ... وهكذا.

ولابد هنا من التوقف لإبداء ملاحظة مهمة، وهى أن هذه الابداعات الاخراجية المتميزة، ترتبط باسماء اصحابها، لدى الخبراء والنقاد فقط، وربما لدى فئة قليلة من القراء، إذ لا تزال للاخراج خصوصيته فى انعدام المتلقين له كعمل ابداعى.

أما الأعمال الاخراجية العادية التقليدية، فهى معدومة الارتباط بشخصية صاحبها، ببساطة لأن أى مخرج - ولو كان مبتدئاً - يستطيع تقديم نفس الأساليب، ووفقاً للاستبطان الذاتى فنحن الآن - وربما من عدة سنوات - نستطيع الحكم على بعض الصفحات بأنها من إخراج فلان، وبعد تقصى الأمر يتضح فعلا أنها كذلك، وهى فى هذه الحالة تحمل فعلا أفكاراً ابداعية ناضجة، تعنى لدينا أنها تميز عمل مخرج معين، ولو قدر لهذا الفن الصحفى أن يكون له متلقوه، وأن تنسب الصفحات إلى أصحابها، فلا شك أنه سيكون للقراء الرأى نفسه فيما يشاهدون من أعمال اخراجية.

(١٥) قانون الفروق الفردية

لقد طرح أولبورت (١٩٦٥)، بعضاً من أفكاره حول قانون الفروق الفردية بين الأشخاص المبدعين، والتى تجعل كلا منهم متمتعاً بمستوى ابداعى معين، يختلف عن الآخرين، وفقاً لدرجة استعداده وتعلمه وخبرته ثم ثقافته، فكل فرد - عند أولبورت - يكون مشابهاً لكل الناس، ومشابهاً لبعض الناس، ومختلفاً فى الوقت نفسه عن كل الناس، وتعتبر هذه الفئة الأخيرة هى المقياس الحقيقى والدقيق للمستوى الابداعى.

ويمكن الخروج من دراستنا للابداع فى الاخراج الصحفى بنتيجة مهمة، وهى أن أغلب المخرجين فى جميع الصحف المصرية ينتمون إلى الفئة الأولى، ذلك ان الأساليب الاخراجية التى يستخدمونها واحدة، وهم بذلك يتشابهون، أما أصحاب الفئة الثانية فهم قلة قليلة، لا نستطيع بالطبع تحديدها بدقة، وأما المنتمون إلى الفئة الثالثة - وهم المبدعون حقاً - فإن نسبتهم ربما لا تزيد عن ١٠٪ من مجموع المخرجين، الذين توجهنا إليهم بأسئلة الاستخبار، وحللنا بعض ماكيتاتهم وصفحاتهم المطبوعة.

وهكذا يمكن القول إن قانون الفروق الفردية بين المخرجين المصريين، ينتفى تماماً فى حالة اتباع الأساليب العادية الشائعة والتقليدية فى الاخراج، لأن أصحاب هذه الأساليب متشابهون، وكلما ارتقت الفكرة الابداعية الاخراجية، وضح تماماً وجود هذا القانون،

لأن الرقى هنا - وهو غير شائع - يدل على وجود فروق واضحة بين المخرجين.

(١٦) الإلحاح الابداعى

تفرض طبيعة العمل الصحفى أن يكون الابداع الاخراجى عبدأ للوقت - إذا صح التعبير - فالمخرج مضطر إلى إنجاز عمله الابداعى، مروراً بالمراحل التى سبق الحديث عنها، فى حدود الوقت المتاح للصحيفة، لكى تصدر فى موعدها للقراء، فى حين أن بعض الدراسات السابقة أفاضت فى طرح أمثلة لمبدعين فى العلم والفن، قضوا شهوراً، لا بل سنوات أحياناً، حتى يخرج عملهم إلى حيز التنفيذ، ويطالعه المتلقون، لا يلح عليهم للفراغ من ابداعهم سوى إلهامهم.

ولعل خصوصية الاخراج فى هذه الناحية، هى من ضمن العوامل التى تؤدى إلى وضع مزيد من القيود على حرية التخيل الابداعى لدى المخرجين، نظراً لضيق الوقت المتاح أمامهم، وهى بالتالى تقلل إلى حد بعيد من الفروق الفردية بينهم، لأن التقيد بمواعيد المطبعة، وتقليل فسحة الوقت تبعاً لذلك، تجعل أساليبهم متشابهة، أو لنقل متقاربة.

ومع ذلك فإن بعض السابقين يطرح رأياً فى هذا الموضوع، وهو أن زيادة القدرة الابداعية لدى الفنان، تقلل حاجته إلى تسهيلات، تعينه على حل ما يعترضه من مشكلات (عبدالحليم محمود، ١٩٨٣)، وإذا كان الوقت المتاح أمام المبدع يمثل أحد أنواع هذه التسهيلات، فإن معنى ذلك أن ضيق الوقت بالنسبة للاخراج الصحفى، هو الذى يبرز المبدعين منهم، من غير المبدعين.

إلا أن ما توصلنا إليه من دراستنا هذه، ربما يتعارض جزئياً مع هذا الرأى، والدليل على ذلك ما وجدناه من مسح أساليب الممارسة وتحليل الصفحات المطبوعة وبعض الماكيتات، أن القدرات الابداعية للمخرجين تبدو فى أوضح صورها، عندما تكون الصحيفة اسبوعية («كأخبار اليوم» و«السياسى» و«الوفد»)، وهو ما تأكد لدينا أكثر.

عند تحليل الاضافات الاخراجية فى هذه الصحف، ولا سيما الصحيفة الأولى، كذلك فقد أظهر الاستخبار، أن كثيراً من العيوب الاخراجية نجمت - فى رأى المبحوثين - عن ضيق الوقت المتاح أمامهم (س س٨٢، ٨٧، ٩٢).

(١٧) لحظية الاختمار

وربما تكون إحدى أهم العواقب، المترتبة على النتيجة السابقة، أن مرحلة الاختمار فى العملية الابداعية الاخراجية، ليست كمثيلتها فى سائر العمليات الابداعية، وإذا كانت هذه المرحلة تعنى ببساطة توقف عملية التفكير، بعد طول انشغال بها، تمهيداً لانبثاق الفكرة الابداعية الجديدة، فإننا فى الحقيقة - ومن مسح أساليب الممارسة بالصحف المصرية - وجدنا أنه لا وقت لتوقف عملية التفكير، بل تظل متوهجة باستمرار، إلى أن ينتهى المخرج من عمله الابداعى، اللهم إلا فى الحالات التى يتوفر فيها الوقت أكثر من غيرها، كالصحف الأسبوعية، أو الأعداد الأسبوعية من الصحف اليومية، أو بعض الصفحات المتخصصة التى تظهر أسبوعياً.

وليس معنى ذلك أن الاختمار غير موجود فى عملية الاخراج، ولكنه فقط - ونظراً لخصوصية هذا النمط من الابداع - تستغرق وقتاً يسيراً جداً، ربما لا يتعدى مجرد لحظات، هى التى تسمح بها ظروف الصحيفة، للحاق بالمطبعة.

وقد نفى أصحاب الدراسات السابقة أن يكون الاختمار لحظياً كما يحدث فى الاخراج، إذ أن كراتشفيلد (١٩٥١) مثلا أثبت أن كمون التفكير الابداعى هو الذى يقود إلى رموز جديدة، وأن الابتعاد عن التفكير فى حل مشكلة، يسهل لصاحبها الاستبصار، حتى يصل إلى الحل المنشود، وما توصل إليه كراتشفيلد لا ينطبق للأسف على ابداعنا، الذى نتناوله بالدراسة هنا للأسباب السالف ذكرها، وما أثبته الرجل، ثبت هو نفسه لدى عدد آخر من الباحثين مثل فيرتهايمر ووالاس وسويف وحنورة.

(١٨) ضعف الحساسية للمشكلات

لقد وضعت الدراسات السابقة ما يسمى بالحساسية للمشكلات، فى مكان الصدارة بين القدرات الابداعية المختلفة، لأنها هى أساس الابداع، بل إن وايتهيد (١٩٧٥) مثلا يعتبرها دافعاً فى حد ذاتها للابداع، إذ أنها - كما رأينا فى المبحث الأول من الفصل السادس - ترتبط باستعداد المبدع وتعلمه وخبرته وثقافته.

إلا أنه ثبت لنا من الجانب الميدانى لدراستنا، أن هذه الحساسية تجاه بعض المشكلات الاخراجية، التى استطلعنا رأى المبحوثين فيها، تبلغ نسبة لا تتعدى بأى حال ٢٥٪ أو ٣٠٪، وهى نسبة فى رأينا قليلة، كما أن لها دلالتها الخطيرة.

كان اختيارنا قد وقع على ثلاث مشكلات أساسية، هى: البياض بين الفقرات والموضوعات، استخدام الحروف المائلة، استخدام الأرضيات الباهتة والداكنة، ففى المشكلة الأولى مثلا وجدنا ٢٠٪ من المبحوثين لا يوجهون المونتير إلى كميات البياض إلا أحياناً، ١٠٪ لا يحضرون عملية المونتاج (س٨١)، وفى المشكلة الثانية فوجئنا بأن ١٥٪ من المبحوثين يتركون تحديد إمالة الحروف لعمال الجمع، ١٠٪ لا يعلمون من الذى يطلب استخدام الحروف المائلة (س٨٣)، أما فى المشكلة الثالثة فقد وجدنا أن ١٢،٥٪ من المبحوثين يفضلون استخدام الأرضيات على إطلاقها، فى حين يعارضها ١٧،٥٪ على طول الخط (س٨٨)، ويوضح هذا كله نتيجة واحدة، وهى أن عدداً غير قليل من مخرجينا ضعاف الاهتمام، بما يمكن أن يرهق بصر القارىء، أو يضره، مع أن هذا الاهتمام - فى رأينا - هو المدخل الطبيعى لنجاح عملية الاخراج فى علاقتها بالقراء.

وقد تأكدت هذه النتيجة من تحليل شكل الصفحات بعد طبعها، وكذلك من مسح أساليب الممارسة فى أثناء إجراء عملية المونتاج، صحيح أن حساسية أفراد عينة الاستبار كانت أعلى بكثير، ولكننا لا ينبغى أن ننسى، أن اختيار هذه العينة قد تم بعناية، من بين أكثر المخرجين ابداعاً، وبالتالى فإن نتيجة الاستبار فى هذه الناحية، لا تعبر عن الاتجاه العام، مثلما يعبر عنها الاستخبار.

كذلك فقد حاولنا قياس حساسية عينة الاستبار، تجاه مشكلات أخرى، كالملل الذى يصيب القارىء من نمطية الاخراج، ودور الاخراج فى التعبير عن مضمون كل صفحة، وغير ذلك، مما أوضح لدينا ارتفاع مستوى هذه القدرة الابداعية عند المبحوثين الثلاثة.

(١٩) عوائق النشاط الابداعى

يتعرض الشخص المبدع فى كافة المجالات، لعدد من العوامل التى تؤدى إلى كف النشاط الابداعى، فتعوقه عن التواصل والاستمرار، وتمنع الأفكار الابداعية من الظهور. وإذا كانت هذه العوائق فى الأعمال الابداعية التى تحدثت عنها الدراسات السابقة، تعود غالباً إلى المبدع ذاته، كالحالة المزاجية التى يكون عليها، أو غياب الميسرات التى تعودها ... ألخ، فإن عوائق الابداع الاخراجى، ربما تعود إلى بعض الظروف التى تحيط به فى أثناء عمله بالاخراج.

ذلك أن المخرج لا يعمل وحده، وهذه هى إحدى خصوصيات الاخراج، ولكنه يعمل دائماً فى مقر صحيفته، يحوطه وسط بينى معين، لا يستطيع أن يعزل نفسه عنه، بكل ما يحمل هذا الوسط من سمات متميزة عن أى وسط إبداعى آخر، وبكل ما يحمله من مشكلات وخلافات، تكف النشاط الابداعى، بل وتمنع التفكير الابداعى أيضاً، وربما تكون هذه النتيجة هى إحدى أهم النتائج المستخلصة من دراستنا.

ورغم أننا لم نخصص لدراسة العوائق فصلا مستقلا فى الجانب النظرى من الدراسة (الباب الثانى)، بل ولا حتى مبحثاً، فإن مبعث ذلك هو اعتقادنا المبدئى بالاختلاف الجذرى والجوهرى بين عوائق إخراجنا، وأية عوائق تعترض سبل المبدعين فى أى مجال آخر، وإن كنا قد تحدثنا فى عجالة بالمبحث الثانى من الفصل الأول عن أهم العوائق بوجه عام، كما طالعنا عنها فى بعض الدراسات السابقة (أنظر ص ص٣٦، ٣٧).

كان العائق الأساسى الذى تحدثت عنه هذه الدراسات، وربما

كان الوحيد، هو الموقف الرافض من المجتمع للمبدعين، الذين تؤدى ابداعاتهم إلى نبذ القديم، وتقديم فكر جديد (عبدالستار ابراهيم، ١٩٧٨)، الأمر الذى يتعارض تماماً والاخراج الصحفى، من حيث كونه فناً تطبيقياً نفعياً، لا يقدم أعمالا فنية من حيث هى، وإنما هو يقدم وسيلة خروج المواد الصحفية للقارىء، والدليل على ذلك أن أحداً من المبحوثين فى أى من أداتى البحث (الاستخبار والاستبار) لم يتحدث عن مثل هذا العائق من قريب أو من بعيد.

أما عوائقنا فقد أمكننا استخلاصها من تحليل الاجابات عن الأسئلة الموجهة فى هاتين الأداتين، وكانت من نوعين، أولهما: العوائق التى ذكرها بعض المبحوثين مباشرة، بعد أن سألناهم عن أسباب عدم رضائهم عن عملهم بالاخراج (س١١٩)، وثانيهما: تلك التى ذكرها بعض المبحوثين بشكل غير مباشر، عند تصديهم للاجابة عن بعض الأسئلة، غير ذات العلاقة المباشرة بهذه العوائق.

بالنسبة للنوع الأول فقد أدرج المبحوثون الذين أجابوا عن السؤال المذكور فى الاستخبار، عشرة عوائق أساسية، سبق أن بيناها عند عرض تحليل الاجابات فى المبحث الثانى من الفصل السابع، وهى - وفقاً لكثرة ترددها بين الاجابات المختلفة -:

أ - *تخلف الامكانات الفنية (٢١,١٪)* : والذى يعوق المخرج عن تنفيذ لأفكاره الاخراجية أو أساليبه بالشكل المطلوب، وهى تتصل بكفاءة العاملين فى أقسام الجمع والتصوير والمونتاج والطبع.

ب - *غياب التقدير المادى (١٥,٧٪)* : وهى المشكلة التى سيطرت على تفكير المبحوثين، فى اجابتهم عن بعض الأسئلة الأخرى (س س٢١، ١٤٧)، مما يدفعهم إلى قبول العمل فى صحف إضافية لزيادة دخولهم، دون الاهتمام بتحسين مستوى ما يقدمون من أعمال.

ج - *غياب التقدير المعنوى (١٥,٧٪)* : والطريف أن تتعادل النسبتان بين نوعى التقدير، مما يشير لدينا إلى أهمية كليهما، وإلى أن التقدير المعنوى ربما يعوض غياب التقدير المادى، وبالعكس أيضاً، ومن ذلك مثلا نظرة الشك التى يوجهها بعض المبحوثين تجاه مسابقة

أحسن إخراج (س س١٣١، ١٣٢، ١٣٣).

د - *رداءة المضمون الصحفى (١٥,٧٪)* : والتى تعوق المخرج بلا شك عن تقديم أفضل ما عنده من أساليب اخراجية، وهو ما علل به البعض تهربهم من إخراج صفحات معينة، (راجع الاجابات الأخرى فى س٥٨)، كما أكد مبحوثونا فى الاستبار خطورة هذا العائق، عندما تحدثوا عن مفهومهم للعملية الاخراجية، وللابداع فيها بالذات.

هـ - *عدم تعاون الزملاء (١٠,٦٪)* : وإن كان من حددوا هذا العائق، لم يذكروا ما إذا كان هؤلاء الزملاء من المحررين أو المخرجين، وأغلب الظن أنهم من الطائفة الأولى، والدليل على ذلك أن المستبرين أولوا علاقتهم برجال التحرير أهمية كبيرة.

و - *شدة التوتر والقلق (٥,٣٪)* : وهو ليس عائقاً فى حد ذاته، وإنما هو نتيجة حتمية لكل ما سبق ويجىء من عوائق، والتوتر فى كل الأحوال لا يمكن أن ينتج عملا إبداعياً.

ز - *دورية الصدور اليومية (٥,٣٪)* : والتى لا تتيح الفرصة للمخرج لتقديم أفكار إبداعية أصيلة، وهو ما سبق أن ذكرناه فى النتيجة المتعلقة «بلحظية الاختمار»، وقد أكد بعض المبحوثين وجود هذا العائق فى أسئلة أخرى من الاستخبار (س س٨٢، ٨٧).

ح - *فقدان الشهرة (٥,٣٪)* : فالمخرج يعمل فى ميدان كله شهرة، ومع ذلك فهو أقل زملائه الصحفيين فى هذه الناحية، وهو ما أكده البعض فى عدد من الأسئلة، أبرزها س١٤٢.

ط - *ضحية أخطاء الآخرين (٥,٣٪)* : إذ أن المخرج يعمل عند بوابة النشر النهائية، وإذا كان ذلك يمثل ميزة للبعض، عن زملائهم المحررين، فإنه يؤدى لدى بعض آخر إلى أن يكونوا ضحية للأخطاء التى يقع فيها المحررون.

أما عن النوع الثانى من العوائق، والذى ذكره بعض المبحوثين بطريق غير مباشر فى عدد من الأسئلة، فهو يضم ما يلى:

ى - ضيق *الوقت* : والذى ربما يتسبب عن دورية الصدور اليومية

كما ذكر العائق (ز)، ولكنه على أى حال وجد قنوات أخرى للتعبير عنه، مثلما قال ٦١٪ من غير قارئى الكتب، إنه سبب عدم القراءة (س٢٧)، وقال ٥٠٪ من غير زائرى المعارض إنه هو السبب أيضاً (س٣٥)، كما تعلل بعض آخر بضيق الوقت، عندما سئلوا عن أسباب عدم تقدمهم لمسابقة الاخراج (س١٣٤)، بل تعلل به بعض ثالث، لما رفضوا تدريس الاخراج بالجامعة (س١٤٧).

ك - *فرض الرأى :* وهو إحدى النقاط شديدة الخصوصية بالنسبة للاخراج، إذ ربما يكون المجال الابداعى الوحيد - أو من المجالات القليلة - الذى يحاول البعض طرح آرائهم على المخرج، بشأن ما يقوم به من أعمال، بعكس أى إبداع آخر، فعندما سئل بعض المبحوثين فى الاستخبار عن أسباب عدم اطلاعهم على كتب فى الاخراج (س٢٧) كتب أحدهم إجابة أخرى بأن القائمين على الصحف يفرضون نوعاً معيناً من الاخراج، وهذا يسبب إحباطاً للمخرج، مما يجعله يرى أنه لا فائدة من الاطلاع، كما قال ٤٥٪ من أفراد عينة الاستخبار فى س٤٥، إن رؤساءهم يعطونهم الأفكار الاخراجية للصفحات فى بعض الأحيان.

كذلك فعندما سئل المبحوثون عن أفضل الظروف التى يقدمون فيها ابداعاتهم (س٥٠)، أجاب أحدهم بأن يكون لدى رئيس التحرير قدر من المرونة لتقبل الأفكار الجديدة، (ومعنى ذلك أن البعض يفرض الأفكار القديمة فى الاخراج)، كذلك فقد سئلوا عن تصرف كل منهم، إذا طلب رئيس القسم تعديل الماكيت (س١٢٢)، فأجاب ٢٦،٦٪ بأنهم سوف ينفذون التعديل فوراً، وهنا تنتفى الرابطة بين العمل الاخراجى وصاحبه.

ل - *الارهاق :* فالاخراج عمل مرهق، ليس فى ذلك شك، بل لعله أكثر الأقسام الصحفية ارهاقاً، ويبدو أن هذه المسألة تشترك فى إعاقة الأفكار الابداعية عن الظهور، فالذهن المتعب غير قادر على العطاء الأصيل، كما أن الجسد المرهق يسبب ضيقاً نفسياً، ويعوق المخرج عن المواصلة الجسمية والأدائية كما سبق القول، وعندما سألنا المبحوثين غير الراضين عن عملهم بالاخراج، عن اسباب هذا الاتجاه، خرج

٢٧.٥٪ من اجمالى الاجابات يشير إلى الارهاق (س١٢٠).

وقريب من هذا إشارة المبحوثين أصحاب الضخامة فى حجم العمل، إلى شكواهم من الارهاق، بنسبة تصل إلى الثلث (س٩٥). كما سألنا المبحوثين الذين يفكرون جدياً فى ترك العمل بالاخراج، عن أسباب ذلك (س١٤٢)، فأشار ٣٥.٦٪ منهم إلى عامل الارهاق.

ومما يؤكد ذلك أيضاً إجابة أحد أفراد عينة الاستبار، بأن التعب الجسمانى يتطلب من المخرج أن يتوقف عن العمل، ويحصل على أجازة، ومعنى ذلك أن هذا المبحوث - على الأقل - لا يستطيع العمل بالكفاءة المرجوة، وهو يعانى من أية متاعب جسمانية، ربما تترتب على الارهاق فى أثناء العمل. كذلك فقد لاحظنا من المقابلات المفتوحة وغير المقننة التى أجريناها بالصحف المصرية، أن بعض أفضل المخرجين قد فضلوا الانتقال إلى أقسام تحريرية أخرى، وعندما سئلوا عن الأسباب، ذكروا الارهاق فى العمل وتدهور الصحة على رأس القائمة (*).

(٢٠) الابداع مقابل التكنولوجيا

شهدت الصحف المصرية فى السنوات الأخيرة مستحدثات تكنولوجية متعددة، استخدمت فى إنتاج الصحف كان من بينها الحاسب الآلى، الذى يمكن استخدامه فى تصميم صفحات الصحف، بكل يسر وسهولة وطواعية، ودون اللجوء إلى الأدوات التقليدية كالماكيت والقلم الرصاص والمسطرة ... ألخ، ومع أن الحاسب الآلى لم يستخدم فى الصحف المصرية حتى الآن فى هذه العملية - بل اقتصر على الجمع التصويرى وفرز الألوان وتصحيحها فقط - فإن هناك احتمالا متزايداً للبدء فى ذلك عما قريب، خاصة وأن بعض الصحف العربية بدأت السير فى هذا الاتجاه.

ورغم اعترافنا بأن الحاسب يستطيع إنجاز أية عملية فى دقائق معدودة، وبشكل منطقى منظم، فإنه فى رأينا لا يستطيع أن

(*) من هؤلاء على سبيل المثال: عرفان مصطفى (الأهرام)، مجدى سالم (الجمهورية)، ممدوح مهران (الأخبار).

يقدم لنا إخراجاً صحفياً إبداعياً. فالابداع حق من حقوق البشر، قاصر عليهم، ولا يمكن للآلة أياً كانت أن تجاريهم فى هذا المضمار.

وفى الحقيقة فإن أغلب الدراسات السابقة التى طالعناها - أو طالعنا عنها - لم تتحدث عن علاقة الابداع بالتكنولوجيا الحديثة كالحاسب الآلى مثلاً، ولكن دراسات قليلة أشارت على استحياء إلى هذه العلاقة، ذاكرة بأن عملية الابداع يمكن تفسيرها من خلال الكشف عن الخطوات التى تتم فى أثناء قيام الحاسب الآلى بحله مشكلة معينة، على نحو ما يذكر حنورة، نقلا عن نيويل (١٩٥٩).

ونحن لا نتفق وما ذهب إليه نيويل، صحيح أنه أمكن للحاسب فى السنوات الأخيرة وضع مقطوعات موسيقية، وحل مشكلات رياضية، وممارسة لعبة الشطرنج، إلا أن الأمر بالنسبة للاخراج الصحفى - ولعله كذلك فى بعض الفنون الأخرى - يختلف أيما اختلاف، إذ يبقى الحاسب عاجزاً فى آخر الأمر عن تصميم صفحة، تموج بالروح والحيوية، وتعبر بأسلوب فنى أخاذ عن مضمون إنسانى معين، كصفحة يوسف فرنسيس فى «الأهرام» على سبيل المثال (راجع شكل رقم ١، ص١٢٢) أو صفحة مجدى حجازى فى «أخبار اليوم» (راجع شكل رقم ٢، ص١٦٢)، فالخيال فى هاتين الصفحتين، أبعد ما يكون عن عمل الحاسب الآلى، وهو لذلك يخرج تماماً عن خطوات حله للمشكلات، بعكس ما يدعى نيويل.

وإذا كان فيناك (١٩٥٢) يؤكد على أهمية التخيل فى ممارسة النشاط الابداعى، فإن خيال الانسان هو الأقدر والأمهر فى استدعاء أكبر عدد ممكن من التخيلات، التى لا حصر لها، والمتفقة مع روح الصفحة التى يتم إخراجها. أما الحاسب فإن قدرته على تصميم صفحة، محدودة بالأساليب التى يمكن تخزينها فى ذاكرته، واستدعاؤها عند اللزوم، ولا ننسى بطبيعة الحال أن الانسان هو الذى يقترح الأساليب المخزنة.

والدليل على صحة هذا الاعتقاد، ما لاحظناه على بعض الصحف العربية، التى تستخدم الحاسب فى مجال التصميم - «كالشرق

الأوسط» و«الحياة» الصادرتين فى لندن - من أن صفحاتهما معيبة من الناحية الاخراجية فى كثير من الأحيان، إذ يضطر هذا الجهاز إلى قسمة الصفحة طولياً وعرضياً عدة مرات، مما يتعارض مع الذوق السليم، ومع أبسط مبادىء التصميم التى نعلمها لطلابنا. صحيح أنه يمكن تطوير عمل الحاسب فى هذا المقام، إلا أن امكاناته الفنية والابداعية سوف تظل قاصرة، عن إسباغ روح التجديد والابتكار، من صفحة إلى أخرى، ومن عدد إلى آخر.

وإذا كنا نعيب على بعض المخرجين، بأن أساليبهم الاخراجية نمطية تقليدية، يتشابه بعضها مع بعض آخر، أكثر مما تختلف، فإن الصفحات التى ينتجها الحاسب لن تخرج عن هذه النمطية والتقليدية، وإذا كنا ننتقد هؤلاء المخرجين، ونطالبهم بالابداع، فمن باب أولى أن نعترض - أو على الأقل نتحفظ - على استخدام الحاسب فى عمليات التصميم، التى تخلو بلا شك من روح الابداع.

* * *

وبعد .. فإن هذه النتائج العشرين، التى عرضناها آنفاً، تؤدى مهمة مزدوجة، فهى من ناحية، تقدم خلاصة موجزة وافية لأهم المعلومات والآراء، التى وردت فى بحوث الابداع السابقة ودراساته، وهى بالتالى تهدى القارىء المتخصص خلفية نظرية شاملة عن الابداع، وفى الاخراج الصحفى على وجه الخصوص، كما أنها من ناحية أخرى، تقدم حصيلة ما خرجنا به من نتائج، بعد أن درسنا الميدان دراسة متنوعة، بالوقوف على أهم الاتجاهات والمواقف الشائعة بين المخرجين حول مسائل معينة، من خلال الاستخبار، والالمام بتفصيلات جزئية دقيقة عن عمل المخرجين، من واقع الاستبار، ثم ملاحظة أساليب الممارسة وطرق التنفيذ الاخراجى على عينة مصغرة من القائمين بالاخراج، من خلال الاختبار التجريبى.

ثالثاً : مدى تحقق أهداف الدراسة

لا يمكن القول إن دراستنا قد حققت كل أهدافها، التى سبق لنا تحديدها فى المراحل المبكرة من إجراء الدراسة، فقد كانت طموحة أكثر مما يجب فيما يبدو، ولكن عزاءنا الوحيد فى ذلك، أن المناهج والأدوات التى استخدمناها، لأول مرة فى بحوث صحفية باللغة العربية، وكذلك النتائج التى توصلنا إليها، يمكن أن تكون تمهيداً للطريق العلمى السليم، لأى باحث تال، حتى يحقق ما لم نستطع تحقيقه من أهدافنا، ويزيد عليها أهدافاً أخرى.

ولا شك أن الأهداف الأربعة الأولى من الدراسة، قد تحققت على نحو نعتقد أنه مرض إلى حد بعيد (راجع ص ص٨١، ٨٢)، وذلك على النحو التالى:

(١) فقد نجحنا فى التعرف على ماهية الابداع فى الاخراج الصحفى، وفى تفسير الابداعات الاخراجية المختلفة فى العالم من منظور نفسى، سواء ما يدخل فى باب الطباعة أو التيبوغرافيا أو التصميم.

(٢) وتمكنا من الكشف عن العوامل التى تؤدى إلى ابداع المخرج الصحفى، من استعداد وتعلم إلى خبرة وثقافة، وشرحنا كيفية تدعيم هذه العوامل واستثمارها، للارتفاع بالمستوى الابداعى للمخرجين.

(٣) كما وقفنا على المراحل المختلفة، التى تمر بها العملية الابداعية فى الاخراج الصحفى، واقترحنا الوسائل التى يمكن أن توفر بعض الفرص المواتية والظروف الملائمة، لتطوير الابداعات الاخراجية.

(٤) كذلك فقد كشفنا عن أهم العوائق، التى تحول دون تدفق الأفكار الابداعية، واقترحنا بعض الحلول الملائمة للتغلب عليها، مما سوف يرد فى توصيات الدراسة.

(٥) أما بالنسبة للتعرف على كيفية اكتشاف المبدعين فى مجال الاخراج الصحفى، فإن دراستنا لعوامل الابداع، ومدى تحققها فى المخرجين المصريين الحاليين، ربما تلقى الضوء على الأسس العامة لهذا الاكتشاف، أما تحديد وسائله ومتطلباته، فإنه أمر تضيق هذه

الدراسة عن استيعابه، ونتركه إذن لدراسات تالية.

(٦) كذلك فإن نتائج دراستنا تلقى بضوئها على الوسائل التى يمكن بها تنمية درجة الابداع لدى مخرجينا، من خلال تطوير عوامل السياق الابداعى وتدعيمها، وفهم طبيعة القدرات الابداعية وكيفية تشجيعها، والالمام بالعوائق التى يمكن تذليلها وإزالتها. أما البحث فى وسائل تنمية الابداع بشكل تفصيلى، فربما تقصر هذه الدراسة دونها، وتحتاج بالتالى إلى دراسات أخرى أكثر تركيزاً وتعمقاً فى هذه النقاط تحديداً.

رابعاً : التوصيات

فى رأينا فإن دور البحث العلمى الجاد، هو أن يكون دائماً فى خدمة المجتمع، ساعياً إلى تطوير بعض جوانب القصور فيه، وصولا إلى الوضع الأمثل، ولذلك فإن قيمة البحث تكون محدودة قاصرة ومقصرة، ما لم يقدم الباحث للمتخصصين بعض التوصيات، المبنية بصورة مباشرة على أهم ما توصلنا إليه من نتائج.

(١) الاهتمام بتدريس الاخراج الصحفى فى كليات الاعلام وأقسامه، على أسس نفسية ابداعية سليمة، بحيث تهدف المقررات الدراسية المطروحة إلى تنمية روح الابداع والتجديد بين الطلاب، والخروج من الاطار التقليدى للتفكير الاخراجى.

(٢) البحث عن المبدعين من بين خريجى الصحافة أو الفنون، دون التخصصات الأخرى، والاستعانة بهم فى العمل الاخراجى بالصحف المصرية، وأن ننتهى عن تعيين الصحفيين - ومنهم المخرجون - وفقاً للوساطة، أو أية اعتبارات شخصية أخرى.

(٣) الاهتمام بالدراسات النفسية، التى تساهم فى تحديد نوعية القدرات الابداعية عند كل مخرج، حتى يمكن وضعه فى المكان المناسب لقدراته، فى عمل اخراجى محدد، يتفق وهذه القدرات.

(٤) إقامة دورات دراسية وتدريبية للمخرجين، كل فترة معينة من الوقت، حتى يمكن تطوير إمكاناتهم الأدائية، وتحديث معلوماتهم عن

المجال، وفقاً للتطورات العلمية والفنية والتكنولوجية الحديثة فى العالم، وأن يكون حضور هذه الدورات شرطاً أساسياً للترقى، مع توفير فرصة الاحتكاك بالمطابع ودور الصحف فى الدول المتقدمة.

(٥) الاهتمام بتحسين أحوال المخرجين من الناحية المادية، طبقاً للمبدأ القائل: «الأجر على قدر الجهد»، وإذا تحقق ذلك فسوف يمتنع المخرجون عن البحث عن فرص العمل الاضافى، فيتوفر لديهم الوقت، الذى يشكون من ضيقه، ويزول عنهم الارهاق الذى يعانون منه.

(٦) وضع الحوافز الأدبية المعنوية موضع الاعتبار، كالجوائز وشهادات التقدير وخطابات الشكر، مما يدفع المخرجين إلى بذل مزيد من الجهد الابداعى.

(٧) إقامة معارض عامة للاخراج الصحفى، يحضرها جمهور الصحفيين والفنانين والمثقفين، وتخصيص جائزة مالية وأخرى أدبية لأفضل صحيفة، وأفضل مخرج على مدار فترة زمنية معينة (عام مثلا) أسوة بما تفعله مؤسسة Ayer & Son الأمريكية، التى تمنح كأساً سنوية لأحسن صحيفة أمريكية من ناحية الاخراج.

(٨) الاهتمام بعنصر شهرة المخرجين بين عموم القراء، أسوة بشهرة المخرج المسرحى أو السينمائى أو التليفزيونى، وذلك بوضع اسم مخرج كل صفحة أسفلها.

(٩) تخفيف العبء النفسى عن كاهل المخرجين، من خلال وضع ضوابط معينة، تحكم علاقة المخرج بالمحرر، حتى ولو كان رئيس التحرير أو مديره، بحيث لا يتدخل أحد فى عملية الاخراج، إلا فى حدود سياسة الصحيفة.

(١٠) خلق نظام المعاونة لجهاز الاخراج، باختيار بعض العناصر الشابة، تساعد المخرج على اختيار الصور وتبنيط الموضوعات وتنفيذ الفكرة الاخراجية ... ألخ، مما يخفف عن كاهل المخرج جزءاً كبيراً من عبء العمل وإرهاقه.

خامساً : حدود البحث وما يثيره من بحوث مستقبلية

أما وقد اقتصرت دراستنا على جوانب محددة من الابداع باقتصارنا على الجرائد دون المجلات، واقتصارنا على الاخراج دون سائر الفنون الصحفية، فالأمل معقود على الباحثين القادمين أن يجتازوا هذه الحدود، ويكملوا الطريق الذى بدأناه فى السير بالدراسات الصحفية نحو أمام.

وتثير دراستنا، بمناهجها وأدواتها ونتائجها، عدداً من المشكلات العلمية البحثية، التى يمكن الاهتمام بإجرائها فى المستقبل بإذن الله، سواء من قبل الباحث ذاته، أو الباحثين القادمين، ويمكن فى ختام هذه الدراسة المتواضعة أن نقدم استبصاراً بالمشكلات البحثية الجديدة، التى تثيرها دراستنا.

(١) الابداع فى اخراج المجلات الأسبوعية (دراسة تحليلية وميدانية): وذلك بهدف التعرف على الأسس التى تسير عليها العملية الابداعية فى اخراج المجلات، إذ تختلف عن الصحف (الجرائد) من الناحية الاخراجية، وتختلف معها بعض سمات المبدعين فى هذا المجال.

(٢) عملية الابداع فى الرسوم الصحفية (دراسة تحليلية وميدانية) : وذلك بهدف الوقوف على أبعاد هذه العملية، كما يمارسها الرسامون فى الصحف، سواء هؤلاء الذين ينتجون رسوماً ساخرة أو توضيحية أو تعبيرية، على أساس أن القائمين بهذه الأعمال فنانون فى المقام الأول، وفى رسومهم مسحة صحفية، لها أهداف اتصالية معينة بالنسبة للقراء.

(٣) التوتر لدى العاملين فى إخراج الصحف (دراسة تحليلية وميدانية): وذلك فى ضوء الاستفادة من بعض نتائج دراستنا، وتسخير بعض المقاييس النفسية المبسطة، للتعرف على الحالة النفسية، وعلاقتها بجو العمل، وتأثيراتها الإيجابية والسلبية على أعمال المخرجين، وتعتبر هذه الدراسة -إذا قدر لها أن تتم- محاولة علمية للتعمق فى بؤرة ضئيلة من البؤر العديدة لدراستنا الحالية.

وبعد .. فإن من الصعب علينا أن نتمنى - أو حتى نتصور - أن نتائج دراستنا حول «الابداع فى الاخراج الصحفى»، يمكن أن يتم تطبيقها وتعميمها على سائر المجالات الابداعية. إذ أن لكل مجال خصوصيته كما سبق أن ذكرنا، ولكننا فقط نأمل أن نكون قد نجحنا فى إماطة اللثام عن جانب خفى من الجوانب المتعددة لعملية إخراج الصحف، والذى يتصل بالشخص القائم بهذه العملية المهمة، وحدود المجال الذى يعمل فيه، ولعلنا بذلك نكون قد وضعنا لبنة صغيرة متواضعة فى صرح البناء العلمى الشامخ للدراسات الصحفية فى مصر والعالم العربى.

مصادر البحث ومراجعه

أولا : باللغة العربية

أ - بحوث غير منشورة

ب - مقالات علمية وأوراق بحثية

ج - كتب عربية

د - كتب معربة

هـ - قواميس ومعاجم

و - مقابلات صحفية

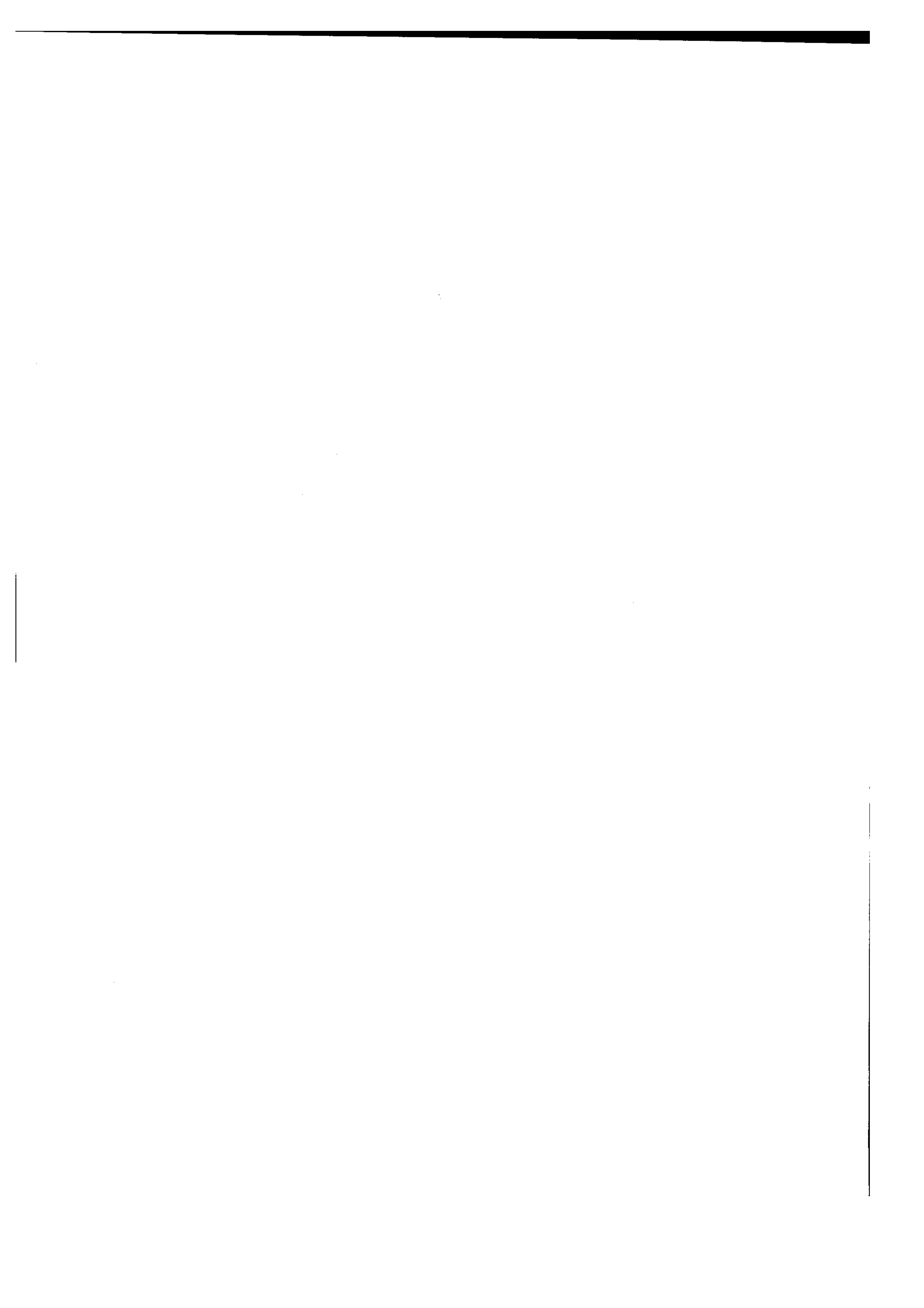
ز - مقابلات شخصية

ثانياً : باللغة الانجليزية

أ - مقالات علمية

ب - كتب بالانجليزية

ج - قواميس ومعاجم ودوائر معارف



أولا : باللغة العربية

أ - بحوث غير منشورة

(١) أشرف صالح، دراسة مقارنة بين الطباعة البارزة والملساء وأثر الطباعة الملساء فى تطوير الاخراج الصحفى، رسالة دكتوراة، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الاعلام، ١٩٨٣).

(٢) شريف درويش، اخراج الصحف الأسبوعية: دراسة تطبيقية على صحيفة «أخبار اليوم» من ١٩٤٤ إلى ١٩٨٩، رسالة ماجستير، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الاعلام، ١٩٩٠).

(٣) صفوت فرج، القدرات الابداعية والمرض العقلى: دراسة الأداء الابداعى لدى الفصاميين، رسالة ماجستير، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الآداب، ١٩٧١).

(٤) فؤاد سليم، العناصر التيبوغرافية بالصحف المصرية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الاعلام، ١٩٨١).

(٥) هيئة بحث تعاطى الحشيش، تعاطى الحشيش، التقرير الأول، (القاهرة: المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٦٠).

ب - مقالات علمية وأوراق بحثية

(١) أشرف صالح، نظرة تقويمية لبحوث الاخراج الصحفى فى مصر، (جامعة القاهرة: كلية الاعلام، المؤتمر العلمى الأول، أبريل ١٩٨٦).

(٢) ــــــــ، اخراج الصحف الاقليمية، (لندن: مجلة عالم الطباعة، مارس ١٩٨٧).

(٣) جوردون وستلاند، مشكلة الابداع الفنى، ترجمة سمار جبران، (الكويت: مجلة الفكر المعاصر، ١٩٧٠).

(٤) س.م. ماينى، ب. نوردبيك، اللحظات الحرجة فى العملية الابداعية والدافع للبحث، ترجمة عبدالستار ابراهيم، (الكويت: المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، ١٩٧٤).

(٥) مصطفى سويف، الأسس النفسية للتذوق الفنى، (بيروت: مجلة الآداب، ١٩٧١).

ج - كتب عربية

(١) ابراهيم امام، فن الاخراج الصحفى، (القاهرة: الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٧٧).

(٢) أحمد حسين الصاوى، طباعة الصحف واخراجها، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٥).

(٣) أشرف صالح، الطباعة وتيبوغرافية الصحف، (القاهرة: العربى للنشر والتوزيع، ١٩٨٤).

(٤) ــــــ، الصحف النصفية: ثورة فى الاخراج الصحفى، (القاهرة: دار الوفاء، ١٩٨٤)..

(٥) ــــــ، تصميم المطبوعات الاعلامية، جـ١، (القاهرة: الطباعى العربى، ١٩٨٥).

(٦) ــــــ، مشكلات تكنولوجيا الطباعة الحديثة فى مصر، (القاهرة: الطباعى العربى، ١٩٨٧).

(٧) أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال، (القاهرة: دار الثقافة، ط٢، ١٩٨٤).

(٨) جيهان رشتى، الأسس العلمية لنظريات الاعلام، (القاهرة: دار الفكر العربى، ١٩٧٩).

(٩) حازم فودة، نجوم شارع الصحافة، (القاهرة: مؤسسة أخبار اليوم، ١٩٧٦).

(١٠) حامد عونى، المنهاج الواضح للبلاغة، (القاهرة: مكتبة الجامعة الأزهرية، د.ت.).

(١١) حسين عبدالعزيز الدرينى، فى المدخل إلى علم النفس، (القاهرة: دار الفكر العربى، ط٢، ١٩٨٥).

(١٢) حلمى المليجى، علم النفس المعاصر، (الأسكندرية: د.ن.، ط٧، ١٩٨٥).

(١٣) خليل صابات، الصحافة: رسالة واستعداد وفن وعلم، (القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٦٧).

(١٤) زكريا ابراهيم، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٠).

(١٥) ـــــــ، مشكلة الفن، (القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.).

(١٦) سمير محمد حسين، بحوث الاعلام: الأسس والمبادىء، (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٧٦).

(١٧) شاكر عبدالحميد، العملية الابداعية فى فن التصوير، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٨٧).

(١٨) طارق الشريف، الفن واللافن، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣).

(١٩) عاصف وصفى، الثقافة والشخصية، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧).

(٢٠) عبدالحليم محمود، الابداع والشخصية، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢).

(٢١) ـــــــ، الابداع، (القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، ١٩٨٣).

(٢٢) عبدالرحمن عيسوى، سيكولوجية الابداع، (بيروت: دار النهضة العربية، د.ت.).

(٢٣) ـــــــ، تطوير التعليم الجامعى العربى، (الأسكندرية: منشأة المعارف، د.ت.).

(٢٤) عبدالستار ابراهيم، آفاق جديدة فى دراسة الابداع، (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٨).

(٢٥) فاخر عاقل، الابداع وتربيته، (بيروت: دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٣).

(٢٦) محمد عزيز نظمى سالم، الابداع الفنى، (الأسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٥).

(٢٧) محمد سيد محمد، المسئولية الاعلامية فى الاسلام، (الرياض: دار الرفاعى، ١٩٨٣).

(٢٨) محمد على أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٧٤).

(٢٩) محمود البسيونى، الفن فى القرن العشرين، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣).

(٣٠) مصرى عبدالحميد حنورة، الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩).

(٣١) مصطفى سويف، العبقرية فى الفن، (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومى، سلسلة المكتبة الثقافية، ١٩٦٠).

(٣٢) ــــــــ، الأسس النفسية للابداع الفنى: فى الشعر خاصة، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠).

(٣٣) ــــــــ، دراسات نفسية فى الفن، (القاهرة: مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢).

(٣٤) يوسف مراد، مبادىء علم النفس الحديث، (القاهرة: دار المعارف، ط٤، ١٩٦٢).

د - كتب معربة

(١) أ.ل. زانجول، مدخل إلى علم النفس الحديث، ترجمة عبدالعزيز توفيق جاويد وآخرين، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٧).

(٢) بيفردج، فن البحث العلمى، ترجمة زكريا فهمى، (القاهرة: دار النهضة المصرية، ١٩٦٣).

(٣) ستانيسلافسكى، سيكولوجية الممثل، ترجمة محمد زكى عشماوى ومحمود مرسى محمود، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٠).

(٤) هربرت ريد، تعريف الفن، ترجمة ابراهيم امام ومصطفى رفيق الأرناؤطى، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤).

هـ - قواميس ومعاجم

(١) أحمد بن محمد بن على المقرى الفيومى، المصباح المنير، جـ١، (القاهرة: وزارة المعارف، ١٩٣٧).

(٢) إلياس وإلياس، قاموس إلياس العصرى، (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٩).

(٣) القاموس العصرى الحديث، (بيروت: دار التوفيق للطباعة والنشر، ١٩٧٨).

(٤) محمد بن أبى بكر الرازى، مختار الصحاح، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٦).

(٥) المنجد الأبجدى، (طهران: مؤسسة الفقيه للطبع والنشر، ١٩٨٢).

و - مقالات صحفية

(١) أحمد شوقى، أهمية أن نبدع يا ناس!، (القاهرة: الأهرام، ١٩٩٠/٥/٢٨، ص٧).

(٢) أنيس منصور، مواقف، (القاهرة: الأهرام، ١٩٩٠/٤/١٢، ١٩٩٠/٥/٨، الصفحة الأخيرة).

(٣) مصطفى سامى، تكنولوجيا الصحافة فى الثمانينيات فى أول مؤتمر يبحث آثارها على الفن الصحفى، (القاهرة: الأهرام، ١٩٨٠/٧/٢٩، ص٥).

ز - مقابلات شخصية

(١) أحمد سامح، أخبار اليوم.

(٢) أحمد السعيد، أخبار اليوم.

(٣) أيمن حجازي، الجمهورية.
(٤) سعيد اسماعيل، الأخبار.
(٥) شريف جلال، السياسي.
(٦) طلعت رزق، التعاون.
(٧) عادل صبري، الأهرام.
(٨) عثمان لطفي، أخبار اليوم.
(٩) عرفان مصطفى، الأهرام.
(١٠) عطية أبوزيد، الأهرام.
(١١) علاء عبدالوهاب، الأخبار.
(١٢) على حسنين، الأخبار.
(١٣) مجدى حجازي، أخبار اليوم.
(١٤) مجدى سالم، الجمهورية.
(١٥) محمد نور الدين، الجمهورية.
(١٦) محمود فايد، الأهرام.
(١٧) محيى الدين عبدالغفار، الأخبار.
(١٨) يحيى نور الدين، السياسي.

ثانياً : باللغة الانجليزية

أ - مقالات علمية

(١) Chase, W., and Simon, H., Perception in Chess, Cog. Psychology, 4, 1973.

(٢) Csikszentmihalyi, M., and Getzels, J., Concern for Discovery : An Attitudinal Component of Creative Production, Jour. Person., 38, 1979.

(٣) Guilford, J. P., Creativity, American Psychology, 5, 1950.

(٤) Lehman, H. G., The Creative Years, Scientific Monthly, 43, 1936.

(٥) Mackinnon, D. A., The Naturs and Nurture of Creative Talent, American Psychology, 17, 1962.

(٦) Maslow, The Creative Attitude, The Structurist, 3, 1953.

(٧) Stein, M. I., Creativity and Culture, Jour. of Psychology, 36, 1957.

ب - كتب بالانجليزية

(١) Arnheim, R., Picasso's Guernica : The Genesis of a Painting, (London : Faber & Faber, 1962).

(٢) Arnold, E., Modern Newspaper Design, (New York : Harper & Row Pub., 1969).

(٣) Bates, K. F., Basic Design : Principles and Practice, (London : Funk, 1975).

(٤) Berlson, B., and Steiner, G. A., Human Behaviour, (New York : Hartcourt Brace & World, 1967).

(٥) Graig, J., Photo _ Type Setting, (New York : Watson Guptill, 1978).

(٦) Evans, H., Pictures on a Page, (London : Heinmann Ltd., 1980).

(٧) Ghiselin, B. (ed.), The Creative Process, (New York : New American Library, 1952).

(٨) Greeno, J., Trends on the Theory of Knowledge for Problem Solving. In : Tuma, D. T., and Reif, R. (eds.), Problem Solving and Education : Issues in teaching and learning, (New Jersey : Eearlaum, 1980).

(٩) Guilford, J. P., Traits of Creativity, In : Anderson, H. H. (ed.), Creativity and its Cultivation, (New York : Harper & Row Pub., 1959).

(١٠) Henle, M., The Birth and Death of Ideas. In : Contemporary Approaches to Creative Thinking, Ed. by Gruber, H., and others, (New York : Atherton Press, 1962).

(١١) Hutt, A., Newspaper Design, (London : Gordon Fraser, 1973).

(١٢) Jennet, S., Pioneers of Printing, (London : Routledge & Kegan Paul Ltd., 1958).

(١٣) Koestler, A., The Act of Creation, (New York : Mc Millan, 1964).

(١٤) Luthe, W., Creativity Mobilization Techniques, (New York : Grune & Stratton, 1976).

(١٥) Mayers, G. D., Social Psychology, (New York : Mc Grow Hill Co., 1983).

(١٦) Osborn, A., Applied Immagination, (New York : Charles Scribner's Sons, 1953).

(١٧) Pateman, F., and Young, L. C., Printing Science, (London : Pitman Pub. Co., 2nd ed., 1976).

(١٨) Rogers, C., Toward a Theory of Creativity. In : Anderson, H. H. (ed.), Creativity and its Cultivation, (New York : Harper & Row Pub., 1959).

(١٩) Steinburg, S. H., Five Hundred Years of Printing, (London : Penguin Books, 1966).

(٢٠) Stempel III, G. H., and Westley, B. H. (eds), Research Methods in Mass Communication, (New York : Prentice Hall, Inc., 1989).

(٢١) Torrance, E. P., Guiding Creatrive Talent, (New Jersey Prentice Hall, Inc., 1962).

(٢٢) Vinacke, W. E., The Psychology of Thinking, (New York : Mc Grow Hill, 1952).

(٢٣) Wallas, G., The Art of Thought, (New York : Hartcourt Brace, 1926).

(٢٤) Weisburg, R., Creativity Genius and other Myths, (New York : Freeman & Co., 1986).

(٢٥) Wertheimer, M., Productive Thinking, Enlarger Ed., (New York : Harper & Row Pub., 1959).

(٢٦) Whitehead, J., Personality and Learning, (London : Hodders Stoughton, 1975).

(٢٧) Wimmer, R. D., and Dominick, J. R., Mass Media Research : An Introduction, (California : Wsdesworth Pub. Co., 1987).

ج - قواميس ومعاجم ودوائر معارف

(١) Compton's Encyclopedia, A Division of Encyclopedia Britanica Inc., (Chicago University, 1984).

(٢) Elias & Elias, Elias' Modern Dictionary, (Beriut : Dar el – Geel, 1983).

(٣) Encyclopedia of The Arts, (New York : Philosphical Library, 1946).

(٤) English, H. B., and English, A. C., A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms, (London : Longmans, 1958).

(٥) The New Webster, (Massachausettes : Merriam Webster, 1986).

كتب صدرت للمؤلف

(١) الطباعة وتيبوغرافية الصحف، ١٩٨٤.

(٢) الصحف النصفية : ثورة فى الاخراج الصحفى، ١٩٨٤.

(٣) تصميم المطبوعات الاعلامية (الجزء الأول)، ١٩٨٥.

(٤) مشكلات تكنولوجيا الطباعة الحديثة فى مصر، ١٩٨٧.

(٥) إخراج الأهرام الدولى، ١٩٨٧.

(٦) إخراج الصحف السعودية، ١٩٨٨.

(٧) إخراج الصحف العربية الصادرة بالانجليزية، ١٩٨٨.

(٨) دور الأرمن فى الطباعة والصحافة، ١٩٩٠.

(٩) إخراج الصحف العمانية، ١٩٩٠.

تحت الطبع

إخراج الصحف بدولة الامارات العربية المتحدة.

تم بحمد الله وتوفيقه

محتويات الدراسة

الموضوع	الصفحة
* مقدمة	٣
* الباب الأول : مفهوم الابداع ومناهجه	٧-١٤٩
الفصل الأول : مفهوم الابداع	٩-٣٧
المبحث الأول : تعريف الابداع	١٣
المبحث الثانى : الاطار العام لتحديد المصطلح	٢٦
الفصل الثانى : دراسات الابداع ومناهجها	٣٨-٩٧
المبحث الأول : نشأة دراسات الابداع وتطورها	٤٠
المبحث الثانى : الدراسات السابقة فى الابداع	٤٩
المبحث الثالث : مشكلة البحث ومنهجه	٧٥
الفصل الثالث : الاخراج عملية ابداعية	٩٨-١٤٩
المبحث الأول : الاخراج الصحفى بين العلم والفن	١٠٠
المبحث الثانى : الاخراج والمخرج .. سمات وشروط	١١٥
* الباب الثانى :عناصر السياق الابداعى فى الاخراج الصحفى	١٥١-٣١٢
الفصل الرابع : عوامل السياق الابداعى فى الاخراج الصحفى	١٥٣-٢١٠
المبحث الأول : الاستعداد	١٥٥
المبحث الثانى : التعلم	١٧٠
المبحث الثالث : الخبرة	١٨١
المبحث الرابع : الثقافة	١٩٢
الفصل الخامس : مراحل السياق الابداعى فى الاخراج الصحفى	٢١١-٢٦٢
المبحث الأول : الاعداد	٢١٦
المبحث الثانى : الاختمار	٢٢٣
المبحث الثالث : الالهام	٢٤١
المبحث الرابع : التحقيق	٢٥٣

رقم الإيداع
١٩٩١ / ٥٧٦٠
I.S.B.N
977.00.1843.0

كويك
حمادة الجريسى
للطباعة والكومبيوتر والتصوير
ت : ٩٠٩٠٥٠ - ٢٧٥٧٠٥٩

بسم الله الرحمن الرحيم

صحيفة استبيان (استخبار)

اسم البحث

الإبداع فى الإخراج الصحفى
(دراسة تحليلية وميدانية)

اسم الباحث

دكتور / أشرف محمود صالح
استاذ مساعد الصحافة - كلية الأعلام - جامعة القاهرة

أهداف الصحيفة

(١) التعرف على الأسلوب المتبع فى اخراج الصحف المصرية.
(٢) الوقوف على وجهات نظر المخرجين المصريين فى الجوانب المختلفة من عملهم بالاخراج.
(٣) قياس ردود أفعال المخرجين المصريين تجاه بعض المشكلات التى تواجههم فى أثناء العمل.

عزيزى المخرج ..
نرجو معاونة الباحث فى اتمام هذه الدراسة، بالإجابة الصادقة والدقيقة على جميع أسئلة هذه الصحيفة، وإعادتها إلى الباحث فى أقرب وقت ممكن.

ملحوظة

جميع البيانات والآراء التى سيرد ذكرها فى هذه الصحيفة سرية، ولن تستخدم إلا فى أغراض البحث العلمى المذكور، وسوف يستبعد الباحث الاستمارة التى يجيب فيها المخرج على أقل من ٧٥٪ من مجموع الأسئلة الواردة فيها.

بيانات شخصية

اسم المخرج (اختيارياً) ....

تاريخ الميلاد ....

الحالة الاجتماعية ....

العنوان ....

الصحيفة التى يعمل بها ....

تاريخ التخرج من الجامعة ....

تاريخ التعيين فى الصحيفة التى تعمل بها حالياً ....

١٤١١ هـ - ١٩٩١ م

أولا

(١) هل تعمل الآن فى صحف أخرى، غير صحيفتك الأساسية؟

☐ نعم (أجب عن الأسئلة من ٢ إلى ٧).

☐ لا (أجب عن الأسئلة من ٨ إلى ١٠).

(٢) كم عدد الصحف الإضافية التى تعمل بها الآن؟

☐ صحيفة واحدة.

☐ صحيفتان.

☐ ثلاث صحف.

☐ أكثر من ثلاث صحف.

(٣) ما هو نوع هذه الصحف الاضافية؟

☐ قومية.

☐ حزبية.

☐ اقليمية.

صحف أخرى (تذكر) ....

....

(٤) ما هى دورية صدور هذه الصحف الاضافية؟

☐ يومية.

☐ اسبوعية.

☐ شهرية.

دورية أخرى (تذكر) ....

....

(٥) ما هى الأسباب التى دفعتك إلى العمل الاضافى فى صحف أخرى؟

☐ من أجل زيادة دخلى.

☐ بسبب حبى للاخراج.

☐ لإيمانى بمبادىء هذه الصحف.

☐ من أجل تحسين المستوى الاخراجى للصحف المذكورة.

☐ من أجل تحقيق ذاتى من خلال العمل بالاخراج.

أسباب أخرى (تذكر) ....

(٦) كيف تم التحاقك بالعمل فى هذه الصحف الاضافية؟

- [ ] أعلنت الصحف عن وظيفة مخرج فتقدمت للعمل.
- [ ] الصحيفة هى التى طلبتنى بالاسم للعمل بها.
- [ ] سعيت للعمل، دون الاعلان عن وجود وظيفة خالية.
- [ ] أحد رؤسائى طلب منى العمل معه بها.
- [ ] أحد زملائى اقترح على الانضمام إليها.

وسائل أخرى (تذكر) ....

....

(٧) هل أضاف عملك فى اخراج هذه الصحف شيئاً إلى خبراتك السابقة؟

- [ ] أضاف أشياء كثيرة فعلا.
- [ ] أضاف بعض الأشياء.
- [ ] لم يضف إلى خبراتى أى شىء جديد.

(٨) لماذا لا تعمل فى أى صحيفة أخرى، غير صحيفتك الأصلية؟

- [ ] لم يعرض على أحد العمل بأى صحيفة أخرى.
- [ ] تقدمت للعمل فعلا، ولكنهم رفضوا طلبى.
- [ ] حتى لا يتشتت جهدى وولائى بين صحيفتين.
- [ ] لأنى لا أحتاج إلى أجر إضافى.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(٩) هل تحس بالحسد أو الغيرة من زملائك، الذين يعملون فى صحف أخرى غير صحيفتهم؟

- [ ] نعم أحس بالغيرة الشديدة (أجب عن ١٠).
- [ ] أحس بشىء من الغيرة البسيطة (أجب عن ١٠).
- [ ] لا أحس بالغيرة مطلقاً (انتقل إلى ١١).
- [ ] لا أعرف على وجه الدقة (انتقل إلى ١١).

(١٠) لماذا تحس بالغيرة من هؤلاء الزملاء؟

- [ ] لأنهم يكسبون أكثر منى.
- [ ] لأنهم مطلوبون للعمل فى جهات أخرى.
- [ ] لأنهم صاروا أكثر شهرة منى.
- [ ] لأنهم يتباهون بذلك العمل الاضافى.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(١١) فى أى كلية - أو معهد - تخرجت؟

- [ ] قسم الصحافة بكلية الآداب (انتقل إلى ١٦).
- [ ] كلية الاعلام (انتقل إلى ١٦).
- [ ] قسم الاعلام بجامعة الأزهر (انتقل إلى ١٦).
- [ ] قسم الصحافة بجامعة اسيوط(فرع سوهاج)(انتقل إلى١٦)
- [ ] قسم الاعلام بجامعة الزقازيق (انتقل إلى ١٦).
- [ ] كلية الفنون الجميلة (أجب عن الأسئلة من ١٢ إلى ١٥)
- [ ] كليات أخرى (زراعة - حقوق - تجارة ..... ألخ)
(أجب عن الأسئلة من ١٣ إلى ١٥).
- [ ] معهد متوسط.

(١٢) هل أفادتك دراستك للفنون فى عملك بالاخراج؟

- [ ] نعم أفادتنى كثيراً.
- [ ] أفادتنى إلى حد ما.
- [ ] لم تفدنى مطلقاً.

(١٣) هل تعتقد أن مستواك فى الاخراج أفضل من خريجى الصحافة أو الاعلام؟

- [ ] نعم أفضل منهم جميعاً.
- [ ] أنا أفضل من بعضهم.
- [ ] مستوانا كلنا واحد تقريباً.
- [ ] هم بالتأكيد أفضل منى.

(١٤) لماذا عملت فى حقل الاخراج الصحفى وأنت لم تدرس الصحافة؟

- [ ] لأن العمل الصحفى عموماً لا يرتبط بالدراسة.
- [ ] لم أجد عملا مناسباً فى مجال تخصصى الأصلى.
- [ ] لأن مرتبات المؤسسات الصحفية أفضل من غيرها.
- [ ] أحد أصدقائى اقترح على ذلك.
- [ ] لأننى أحب الصحافة.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(١٥) هل تعتقد أن خبرتك الحالية فى الاخراج، قد عوضتك عن عدم تخصصك الدراسى فى الصحافة؟

- [ ] نعم أعتقد أن الخبرة عوضتنى.
- [ ] لم تعوضنى الخبرة حتى الآن، ولكن ربما تعوضنى فى المستقبل.
- [ ] لا يمكن بأى حال أن تعوضنى الخبرة عن عدم الدراسة فى الصحافة.
- [ ] ليس لى رأى فى هذا الموضوع.

(١٦) هل تعتقد أن الاخراج الصحفى يحتاج استعداداً خاصاً لدى المخرج قبل دراسته للاخراج وممارسته له؟

- [ ] نعم الاخراج استعداد أساساً، ثم دراسة وخبرة.
- [ ] لا .. الدراسة النظرية هى الأساس.
- [ ] الخبرة العملية هى الأساس.
- [ ] الدراسة والخبرة أهم كثيراً من الاستعداد.

(١٧) بماذا تسمى هذا الاستعداد الخاص؟

- [ ] موهبة.
- [ ] ذوق.
- [ ] إحساس.
- [ ] فن.

تسميات أخرى (تذكر) ....
....

(١٨) هل تستطيع الأسرة تنمية الاستعداد الفنى الخاص لدى الطفل؟

- ☐ نعم.
- ☐ لا.
- ☐ لست أدرى.

(١٩) ما هو دور المدرسة فى رأيك فى تنمية هذا الاستعداد؟

- ☐ لها دور كبير من خلال حصص التربية الفنية.
- ☐ دورها متواضع من خلال نشاط التلميذ نفسه.
- ☐ ليس لها دور مطلقاً.
- ☐ المسألة تتوقف على مدى استعداد التلميذ نفسه.

(٢٠) هل لوسائل الاعلام المختلفة دور فى تنمية الاستعداد الفنى؟

- ☐ نعم .. دورها كبير.
- ☐ دور وسائل الاعلام عموماً متواضع.
- ☐ هذا يتوقف على نوعية الوسيلة.
- ☐ ليس لوسائل الاعلام أى دور فى هذه التنمية.

(٢١) هل توافق على أن ظروف الحياة وماديتها تمنعان الاستعداد الفنى من النمو؟

- ☐ أوافق تماماً.
- ☐ أوافق إلى حد ما.
- ☐ اعترض إلى حد ما.
- ☐ اعترض تماماً.
- ☐ ليس لى رأى فى هذا الموضوع.

(٢٢) هل قرأت كتباً فى الاخراج الصحفى بعد تخرجك من الجامعة؟

- ☐ نعم (أجب عن الأسئلة من ٢٣ إلى ٢٦).
- ☐ لا (انتقل إلى ٢٧).

(٢٢) كم عدد كتب الاخراج التى قراتها؟

- [ ] كتاب واحد.
- [ ] من كتابين إلى خمسة كتب.
- [ ] من خمسة إلى سبعة كتب.
- [ ] أكثر من سبعة كتب.

(٢٤) من هم المؤلفون العرب أو الأجانب الذين قرأت كتباً لهم فى الاخراج؟

- [ ] د.محمد سيد محمد
- [ ] د.نوال عمر
- [ ] هيرمان برانت
- [ ] د.ابراهيم امام
- [ ] د.خليل صابات
- [ ] آرثر ميللر
- [ ] د.جيهان رشتى
- [ ] د.عواطف عبدالرحمن
- [ ] د.أحمد حسين الصاوى
- [ ] د.اجلال خليفة
- [ ] إدموند أرنولد
- [ ] جون ديوى
- [ ] هارولد ايفانز
- [ ] جيمس كريج

أسماء أخرى (تذكر) ....

....

(٢٥) من أين حصلت عليهذه الكتب؟

- [ ] اشتريتها من جيبى الخاص.
- [ ] استعرتها من بعض المكتبات.
- [ ] قراتها فى مكتبة الجريدة.
- [ ] أعارنى إياها بعض الأصدقاء.

مصادر أخرى (تذكر) ....

....

(٢٦) هل تحس أن بعض هذه الكتب قد أفادك أو أعانك فى عملك؟

- [ ] أفادنى بعضها إفادة عظيمة وساعدنى فى عملى.
- [ ] أفادنى بعضها إلى حد ما.
- [ ] لم تفدنى هذه الكتب مطلقاً.
- [ ] أفادتنى ولكن لم تساعدنى فى عملى.

(٢٧) لماذا لم تقرأ كتباً فى الاخراج منذ تخرجك من الجامعة؟

- [ ] لم أحس بالحاجة إليها.
- [ ] لم أجد الوقت الكافى للقراءة.
- [ ] لا أستطيع شراءها.
- [ ] لشعورى أنها لن تفيدنى.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(٢٨) هل تطالع صحفاً مصرية أو عربية أو أجنبية؟

- [ ] نعم (أجب عن الأسئلة من ٢٩ إلى ٣٢).
- [ ] لا (انتقل إلى ٣٣).

(٢٩) أى هذه الصحف يعجبك إخراجها أكثر؟ (ضع ألاقاماً تشير إلى أولويات الإعجاب).

[ ] الشرق الأوسط	[ ] الأهرام	[ ] لوموند
[ ] الأخبار	[ ] عكاظ	[ ] الوفد
[ ] الدستور	[ ] ذى تايمز	[ ] القبس
[ ] الأهالى	[ ] الاتحاد	[ ] ديلى ميرور
[ ] الخليج	[ ] الجمهورية	[ ] النهار
[ ] أخبار اليوم	[ ] البيان	[ ] المساء
[ ] لوفيجارو	[ ] الشعب	[ ] المسلمون
[ ] البعث	[ ] واشنطن بوست	[ ] ديلى ميل

أخرى (تذكر) ....
....

(٣٠) لماذا تهتم بالنظر فى إخراج بعض هذه الصحف؟

- [ ] حتى أتعرف على الأخطاء الاخراجية لها.
- [ ] حتى أستفيد من محاسنها الاخراجية.
- [ ] لكى يتأكد شعورى بأن صحيفتى هى الأحسن.
- [ ] لأنها مجرد عادة بحكم التخصص.

أسباب أخرى (تذكر) ....

(٣١) هل سبق أن قلدت أسلوباً اخراجياً سبق اتباعه فى إحدى هذه الصحف المذكورة؟

- ☐ نعم .. قلدت أساليب كثيرة (انتقل إلى ٣٣).
- ☐ استفدت من عدد محدود من الأساليب (انتقل إلى ٣٣).
- ☐ قلدت فعلا ولكن مع شىء من التصرف فى التقليد (انتقل إلى ٣٣).
- ☐ لا .. لم أقلد مطلقاً لأى أسلوب (أجب عن ٣٢).

(٣٢) لماذا لم تحاول تقليد أى أسلوب إخراجى للصحف الأخرى؟

- ☐ لم يعجبنى فيها أسلوب أخراجى معين.
- ☐ لأن إخراجها عادى جداً.
- ☐ لأن التقليد فى رأيى نوع من السرقة.
- ☐ لأننى أخشى أن يكتشف أحد رؤسانى هذا التقليد.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(٣٣) هل سبق لك أن زرت بعض المعارض الفنية لأعمال الرسم أو النحت ... ألخ؟

- ☐ أنا دائم التردد على هذه المعارض (أجب على ٣٤).
- ☐ أزور بعض المعارض أحياناً قليلة (أجب على ٣٤).
- ☐ لم يسبق لى مطلقاً زيارة أى معرض (انتقل إلى ٣٥).

(٣٤) لماذا تتردد دائماً أو أحياناً على المعارض الفنية؟

- ☐ لأنها هوايتى المفضلة.
- ☐ لمرافقة بعض الأصدقاء المهتمين بالفنون.
- ☐ أحس أن مشاهدة الأعمال الفنية تفيدنى فى عملى بالاخراج.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(٣٥) لماذا لم تقم من قبل بأى زيارة للمعارض الفنية؟

- [ ] لأننى لا أهوى الفن التشكيلى.
- [ ] لا أجد متسعاً من الوقت لهذه الزيارات.
- [ ] لا أجد من أصدقائى من يشجعنى على ذلك.
- [ ] لا أرى ضرورة لطرح هذا السؤال.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(٣٦) إذا كان عمرك أكثر من خمسين عاماً، ما رأيك فى الصفحات التى يخرجها من هم أصغر منك سناً؟

- [ ] الشبان أفضل منى كثيراً.
- [ ] الشبان أفضل إلى حد ما.
- [ ] كلانا بنفس المستوى من الجودة.
- [ ] الشبان أقل منى إلى حد ما.
- [ ] الشبان أقل منى كثيراً.
- [ ] لا توجد علاقة بين السن وجودة الاخراج.

(٣٧) إذا كنت من المخرجين الشبان (أقل من ٤٠ عاماً)، ما رأيك فى الصفحات التى يخرجها الكبار؟

- [ ] الكبار أفضل منى كثيراً.
- [ ] الكبار أفضل إلى حد ما.
- [ ] كلانا بنفس المستوى من الجودة.
- [ ] الكبار أقل منى إلى حد ما.
- [ ] الكبار أقل منى كثيراً
- [ ] لا توجد علاقة بين السن وجودة الاخراج.

(٣٨) إذا كنت من جيل الوسط (بين ٤٠ و٥٠ عاماً)، أى الجيلين تعتقد أنه أفضل من الآخر؟

- [ ] الجيل القديم (الكبار) أفضل.
- [ ] الجيلان يتساويان.
- [ ] الجيل الجديد (الشبان) أفضل.

(٣٩) بناء على إجابتك فى (٢٨)، حدد أسباب اختيارك، مرتبة وفقاً لأهميتها فى رأيك :

....

....

....

....

(٤٠) حدد ترتيب الكفاءة بين الأجيال الثلاثة للمخرجين فى صحيفتك التى تعمل بها.

☐ الجيل القديم (الكبار).

☐ الجيل الوسط.

☐ الجيل الجديد (الشبان).

☐ لا فرق مطلقاً بين الأجيال الثلاثة.

ثانياً

(٤١) هل تعودت على الاطلاع على أصول المواد التحريرية قبل التفكير فى إخراج الصفحة؟

- [ ] تعودت على ذلك دائماً (أجب عن ٤٢، ٤٣).
- [ ] أفعل ذلك أحياناً (أجب عن ٤٢، ٤٣).
- [ ] أفكر فى إخراج الصفحة دون النظر مطلقاً إلى الأصول (انتقل إلى ٤٤).

(٤٢) لماذا تعودت على مطالعة أصول الموضوعات قبل إخراج الصفحة (دائماً أو أحياناً)؟

- [ ] لأن قراءة الموضوعات تلهمنى أسلوب الاخراج المناسب
- [ ] حتى أعيش فى جو الصفحة.
- [ ] هذه العملية تشبه التسخين قبل البدء فى الاخراج.
- [ ] هى مجرد عادة، لا أعرف لها سبباً.
- [ ] حتى أتمكن من اقتراح إضافة صور من الأرشيف.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(٤٣) ما هى طريقة مطالعتك لأصول المواد التحريرية قبل البدء فى الاخراج؟

- [ ] أقرأها قراءة تفصيلية (كلمة كلمة).
- [ ] أقرأ العناوين الرئيسية والفرعية فقط.
- [ ] ألقى نظرة عامة على الموضوع دون التمعن فى التفاصيل.
- [ ] أقرأ فقط ما وضع المحرر تحته خطاً.
- [ ] هذا يتوقف على طبيعة الموضوع واسم المحرر.

(٤٤) لماذا تبدأ فى عملية الاخراج، دون النظر إلى الأصول؟

- [ ] لأن هذه القراءة لن تفيدنى فى عملية الاخراج.
- [ ] لأنها مضيعة للوقت.
- [ ] لأن خطوط المحررين عادة سيئة.
- [ ] أفضل قراءة الموضوعات بعد نشرها فى الصحيفة.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(٤٥) هل يعطيك رئيسك المباشر الفكرة الاخراجية للصفحة؟

- [ ] يحدث ذلك دائماً (أجب عن الأسئلة من ٤٦ إلى ٤٨).
- [ ] يحدث أحياناً (أجب عن الأسئلة من ٤٦ إلى ٤٨).
- [ ] لا يحدث ذلك مطلقاً (انتقل إلى ٤٩).

(٤٦) لماذا يعطيك رئيسك المباشر الفكرة الاخراجية للصفحة (دائماً أو أحياناً)؟

- [ ] لأنه لا يثق فى أفكارى.
- [ ] بسبب اعتزازه بأفكاره.
- [ ] لأنه يتلقى تعليمات من رئيس التحرير وينقلها إلى.
- [ ] حتى يؤكد رئيسى ذاته.
- [ ] لكى يثبت لى أنه رئيسى بالفعل.
- [ ] لمساعدتى على انجاز العمل بسرعة.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(٤٧) ماذا يكون تصرفك بالنسبة للافكار الاخراجية التى يعطيها لك رئيسك المباشر؟

- [ ] أنفذ الفكرة كاملة بحذافيرها دون مناقشتها.
- [ ] أنفذ روح الفكرة، دون الالتزام بتفاصيلها.
- [ ] أعدل فى الفكرة قليلا لو لم تعجبنى.
- [ ] أرفض الفكرة تماماً على طول الخط.

تصرفات أخرى (تذكر) ....

(٤٨) فى أى ظروف يصمم رئيسك المباشر على ضرورة تنفيذ الفكرة التى يعطيها لك؟

- [ ] عندما يتلقى الفكرة من رئيس أو مدير التحرير
- [ ] عندما تطرح الفكرة فى الاجتماع الصباحى لمجلس التحرير.
- [ ] إذا أعجبته هذه الفكرة فى صحيفة أخرى.
- [ ] فى حالة احتواء الصفحة على موضوع مهم جداً.
- [ ] إذا حدث تعديل تحريرى مفاجىء فى الصفحة.
- [ ] عندما تتغير المساحات الاعلانية فجأة.
- [ ] عندما يجدنى متباطئاً فى العمل.
- [ ] عندما يكون الوقت المتاح لعملية الاخراج ضيقاً.

ظروف أخرى (تذكر) ....

....

(٤٩) لماذا يمتنع رئيسك المباشر عن إعطائك الأفكار الاخراجية لصفحاتك؟

- [ ] لأنه لا يملك أساساً هذه الأفكار.
- [ ] لأنه يؤمن أننى أنا الذى ابتكر الفكرة وأقدمها.
- [ ] لأنه رجل ديمقراطى.
- [ ] لأنه يثق فى قدراتى.
- [ ] لأنه غير واثق من نفسه.

أسباب أخرى (تذكر) ....

(٥٠) هل هناك ظروف معينة تجعلك أكثر قدرة على تقديم أفكار اخراجية جديدة وجريئة؟

- [ ] أن يكون جو العمل هادئاً بلا ضجيج.
- [ ] أن يكون جو الغرفة معتدلا (لا بارداً ولا حاراً).
- [ ] أن أدخن وأنا أعمل.
- [ ] أن أشرب بعض المرطبات أو المكيفات.
- [ ] أن أستمع إلى موسيقى خفيفة.

ظروف أخرى (تذكر) ....

(٥١) هل يحدث أن تنفذ فكرة اخراجية، سبق أن شاهدتها فى إحدى الصحف؟

☐ يحدث ذلك دائماً (أجب عن ٥٢).
☐ يحدث فى أحيان قليلة (انتقل إلى ٥٣).
☐ لا يحدث ذلك مطلقاً (انتقل إلى ٥٤).

(٥٢) ماذا تعتقد أن يكون رد فعل رئيسك المباشر، إذا اكتشف أنك تنفذ فكرة نقلا عن صحيفة أخرى؟

☐ يبدى إعجابه بذلك.
☐ لا يبدى أى رد فعل، وكأن شيئاً لم يكن.
☐ يبدى استياءه الشديد.
☐ يطلب منى تعديل الفكرة فوراً.

(٥٣) فى أى ظروف تضطر إلى نقل فكرة اخراجية من بعض الصحف الأخرى؟

☐ عندما تعجبنى فكرة معينة.
☐ إذا لاحظت تشابهاً فى المضمون بين الموضوعين.
☐ إذا لم يكن هناك وقت للتفكير فى فكرة إخراجية جديدة.
☐ عندما أكون حاد المزاج، وغير قادر على التركيز.
ظروف أخرى (تذكر) ....
....

(٥٤) لماذا لا تنفذ الفكرة الاخراجية التى تعجبك فى صحيفة أخرى؟

☐ لأن هذا العمل غير أمين ولا شريف.
☐ لكل صحيفة ظروفها.
☐ أخشى أن يعرف رئيسى فيعاقبنى أو يلومنى.
☐ لأن لى أفكارى الاخراجية الخاصة وهى كثيرة.
☐ لأنى لا أنظر فى إخراج الصحف الأخرى بتمعن.
أسباب أخرى (تذكر) ....

(٥٥) فى أى الصفحات تجد نفسك، وتحقق ذاتك فى الاخراج؟

- [ ] الصفحة الأولى
- [ ] الصفحة الأخيرة
- [ ] صفحات التحقيقات الصحفية
- [ ] صفحات الفن
- [ ] صفحة الآداب
- [ ] جميع الصفحات سيان عندى
- [ ] صفحة الرياضة
- [ ] صفحة المرأة
- [ ] صفحة المجتمع
- [ ] صفحة الرأى

صفحات أخرى (تذكر) ....

....

(٥٦) إذا كنت تجد نفسك وتحقق ذاتك فى إخراج صفحة معينة - أو عدة صفحات - فلماذا؟

- [ ] لأنها أسهل الصفحات من الناحية الاخراجية.
- [ ] لأنها أكثر الصفحات ابرازاً للمواهب الاخراجية.
- [ ] لأنها لا تحتاج وقتاً طويلا فى عملية اخراجها.
- [ ] لأننى تعودت على اخراجها منذ مدة طويلة.
- [ ] لأن الاعلانات بها قليلة فى العادة.
- [ ] لأن فيها لون اضافى غالباً.
- [ ] لأن الصور فيها كثيرة ومتنوعة.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(٥٧) أى الصفحات تحاول عادة الهروب من إخراجها، إذا كانت لك حرية الاختيار؟

- [ ] الصفحة الأولى
- [ ] الصفحة الأخيرة
- [ ] صفحات التحقيقات الصحفية
- [ ] صفحات الفن
- [ ] صفحة الآداب
- [ ] لا أهرب من أى صفحة
- [ ] صفحة الرياضة
- [ ] صفحة المرأة
- [ ] صفحة المجتمع
- [ ] صفحة الرأى

صفحات أخرى (تذكر) ....

(٥٨) إذا كنت تحاول الهروب من اخراج صفحة معينة - أو عدة صفحات - فلماذا؟

- ☐ لأن اخراجها لا يبرز موهبتى.
- ☐ لأن اخراجها صعب بالنسبة لإمكانياتى.
- ☐ لأنها تحتاج وقتاً طويلا فى عملية اخراجها.
- ☐ لأننى لم أتعود على اخراجها مطلقاً.
- ☐ لأن زميلا آخر يخرجها بطريقة أفضل منى.
- ☐ لأن اعلاناتها الكثيرة تضايقنى وتقيدنى.
- ☐ لأنها تخلو من اللون الإضافى.
- ☐ لأنها تخلو من الصور.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(٥٩) هل تعودت الحصول على راحة قصيرة وأنت تفكر فى طريقة اخراج الصفحة التى أمامك؟

- ☐ نعم (أجب عن ٦٠، ٦١).
- ☐ لا (انتقل إلى ٦٢).

(٦٠) لماذا تحصل على راحة أثناء تفكيرك فى طريقة اخراج الصفحة؟

- ☐ لأن الراحة تساعدنى على التركيز.
- ☐ كثيراً ما أستلهم فكرة إخراجية فى وقت الراحة.
- ☐ لأن الذهن المتعب غير قادر على التجديد والابتكار.
- ☐ لأننى من النوع الذى يتعب بسرعة ومن أقل مجهود.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(٦١) ماذا تفعل فى فترة الراحة اثناء العمل؟

- [ ] أدخن أو أتناول مشروباً.
- [ ] اتجاذب أطراف الحديث مع الزملاء.
- [ ] أجرى بعض المكالمات التليفونية.
- [ ] اجلس وحدى فى صمت.
- [ ] أطالع بعض الصحف والمجلات.

أفعال أخرى (تذكر) ....

....

(٦٢) لماذا لا تحصل على راحة أثناء تفكيرك المستمر فى طريقة الاخراج؟

- [ ] لأن الراحة تعوق عملية التركيز.
- [ ] لأننى لا أتعب بسرعة، رغم كثرة العمل.
- [ ] ضيق الوقت لا يسمح بالراحة.
- [ ] رئيسى يستاء إذا رآنى متوقفاً عن العمل.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(٦٣) هل تقوم عادة بعمل اسكتش أو أكثر للصفحة، قبل رسم الماكيت النهائى؟

- [ ] نعم أقوم بذلك دائماً (أجب عن ٦٤).
- [ ] أحياناً أعمل اسكتشات مبدئية (انتقل إلى ٦٥).
- [ ] أرسم الماكيت مباشرة دون عمل اسكتشات(انتقل إلى٦٦)

(٦٤) لماذا تقوم بعمل اسكتشات مبدئية قبل رسم الماكيت؟

- [ ] حتى أعدل فى أسلوب الاخراج بحرية.
- [ ] لكى أعرض الاسكتش على رئيسى فإذا وافق عليه رسمت الماكيت.
- [ ] حتى أستعرض أفكارى المتعددة على الورق فأتصورها.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(٦٥) فى أى ظروف تقوم بعمل اسكتش مبدئى قبل رسم الماكيت النهائى؟

- ☐ عندما تكون الفكرة الاخراجية جديدة تماماً.
- ☐ عندما يكون اخراج الصفحة صعباً.
- ☐ إذا كان لدى وقت طويل متاح.
- ☐ فى حالة الموضوعات المهمة فقط.
- ☐ إذا طلب رئيسى ذلك.

ظروف أخرى (تذكر) ....
....

(٦٦) لماذا تمتنع عن عمل اسكتشات للصفحة قبل رسم الماكيت النهائى؟

- ☐ لأنها عملية عديمة القيمة.
- ☐ أفضل أن أرسم الماكيت ثم أعدله إذا لزم الأمر.
- ☐ لم أتعود على ذلك.
- ☐ لا يوجد فى العادة وقت لذلك.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(٦٧) هل تقوم عادة بتعديل الماكيت بعد الانتهاء تماماً من رسمه؟

- ☐ دائماً (أجب عن ٦٨، ٦٩).
- ☐ أحياناً (أجب عن ٦٨، ٦٩).
- ☐ لا أعدل الماكيت مطلقاً (انتقل إلى ٧٠).

(٦٨) لماذا تعدل الماكيت بعد الانتهاء من رسمه (دائماً أو أحياناً)؟

- ☐ كثيراً ما أجد أسلوباً اخراجياً أفضل.
- ☐ عندما أكتشف أن اخراج الصفحة لا يناسب مساحات الموضوعات بعد جمعها.
- ☐ إذا أبدى رئيسى استياءه من أسلوب الاخراج.
- ☐ عندما تحدث تعديلات تحريرية مفاجئة.

أسباب أخرى (تذكر) ....

(٦٩) فى حالة تعديل الماكيت بعد الانتهاء من رسمه، هل تفضل استخدام الممحاة (الأستيكة)، أم إعادة رسم الماكيت مرة أخرى؟

- [ ] أفضل استخدام الممحاة.
- [ ] أفضل إعادة الماكيت كله.
- [ ] حسب كمية التعديلات المطلوبة.

(٧٠) لماذا لا تعدل الماكيت بعد الانتهاء من رسمه؟

- [ ] لأن أفكارى الاخراجية تعجب رئيسى دائماً.
- [ ] عادة لا أجد أسلوباً إخراجياً أفضل.
- [ ] التعديلات التحريرية فى صفحاتى غالباً محدودة.
- [ ] لا أجد الوقت الكافى للتعديل.
- [ ] أقدر مساحات الموضوعات بدقة متناهية.
- [ ] أفضل تنفيذ التعديلات أثناء المونتاج.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

ثالثاً

(٧١) ما هى فى رأيك الأهداف الأساسية للإخراج الصحفى؟ (ضع ترتيباً للأولويات).

- [ ] التعبير عن روح الموضوع الصحفى.
- [ ] التعبير عن سياسة الدولة.
- [ ] تسهيل عملية القراءة.
- [ ] الارتفاع بمستوى تذوق القارىء.
- [ ] إراحة بصر القارىء.
- [ ] ملء حيز الصفحة بأكبر عدد ممكن من الأخبار.

أهداف أخرى (تذكر) ....

....

(٧٢) هل تعتقد أن القارىء يستطيع الحكم على جودة الاخراج؟

- [ ] نعم يستطيع بشكل مؤكد.
- [ ] ربما يستطيع ذلك بعض القراء فقط.
- [ ] القارىء لا ينظر إلى الاخراج فى حد ذاته.
- [ ] لا أدرى.

(٧٣) هل يمكن القول إن لكل صفحة أسلوباً خاصاً فى الاخراج، يختلف عن أساليب اخراج الصفحات الأخرى؟

- [ ] نعم دائماً.
- [ ] ينطبق ذلك على صفحات معينة فقط.
- [ ] لا توجد علاقة مطلقاً بين مضمون الصفحة وإخراجها.
- [ ] لا أدرى.

(٧٤) هل ترى أن القارىء قد يرفض قراءة صحيفة معينة، بسبب رداءة اخراجها؟

- [ ] نعم كثيراً ما يحدث ذلك.
- [ ] ربما يحدث ذلك أحياناً، وبالنسبة لبعض القراء.
- [ ] لا يحدث ذلك مطلقاً، فالمضمون هو الأساس.
- [ ] لا أدرى.

(٧٥) هل تعتقد أن لكل صحيفة مصرية نكهة إخراجية مختلفة عن الصحف الأخرى بحيث إذا أخفينا اسم الصحيفة، يدل اخراجها على هذا الاسم؟

☐ نعم هذا ما يحدث فعلا.
☐ ليس بالنسبة لكل الصحف، بل بعضها فقط.
☐ ليس بالنسبة لكل الصفحات.
☐ لا أعتقد ذلك مطلقاً.
☐ لا أدرى.

(٧٦) هل سبق لك أن وضعت - أو ساهمت فى وضع - التصميم الأساسى (الشخصية الاخراجية) لإحدى الصحف المصرية؟

☐ نعم (أجب عن ٧٧، ٧٨).
☐ لا (انتقل إلى ٧٩).

(٧٧) كم يبلغ عدد الصحف التى ساهمت فى وضع تصميمها الأساسى؟

☐ صحيفة واحدة.
☐ صحيفتان.
☐ ثلاث صحف.
☐ أكثر من ثلاث صحف.

(٧٨) هل تحس أن هناك تشابهاً ما بين تصميماتك الأساسية وتصميم أية صحف أخرى؟

☐ هناك قدر من التشابه مع إحدى الصحف غير المصرية.
☐ استفدت فى وضع التصميم من بعض الصحف.
☐ تصميماتى جديدة تماماً ولم يسبق استخدامها فى أية صحيفة أخرى.
☐ لا أستطيع التحديد.

(٧٩) فى الواقع العملى بصحيفتك .. من الذى يتحكم فى كمية البياض بين الأخبار؟

- [ ] سكرتير التحرير (المخرج) هو الأساس (أجب عن ٨٠)
- [ ] أنا شخصياً أترك هذا الأمر لتقدير المونتير (أجب عن ٨١)
- [ ] حسب ظروف الجمع (أجب عن ٨٢).
- محددات أخرى (تذكر) ....
....

(٨٠) هل تحرص أنت شخصياً على وضع بياض ثابت بين الأخبار؟

- [ ] نعم أحرص على ذلك دائماً.
- [ ] حسب الظروف.
- [ ] أتعمد أن يختلف البياض من موضع إلى آخر.
- [ ] لا أدرى.

(٨١) هل تنبه المونتير إلى زيادة البياض أو نقصانه عن الحد المناسب؟

- [ ] نعم دائماً أفعل ذلك.
- [ ] أفعله أحياناً.
- [ ] لا أهتم بموضوع البياض.
- [ ] لا أحضر عملية المونتاج.
- [ ] المونتير يتجاهل تنبيهاتى.

(٨٢) هل سبق لك أن طلبت إعادة جمع خبر، لتقليل أو زيادة البياض بين سطوره؟

- [ ] نعم كثيراً ما يحدث ذلك.
- [ ] نادراً ما يحدث.
- [ ] لم يسبق لى أبداً عمل ذلك.
- [ ] كل الأخبار تجمع بشكل صحيح.
- [ ] لا أدرى.

(٨٣) فى الواقع العملى .. من الذى يطلب جمع خبر معين بالحروف المائلة؟

- [ ] مخرج الصفحة نفسه (أجب عن ٨٤).
- [ ] عامل الجمع (إنتقل إلى ٨٧).
- [ ] لا أدرى.

(٨٤) هل سبق لك أن طلبت جمع خبر معين بحروف مائلة؟

- [ ] نعم كثيراً ما حدث ذلك (أجب عن ٨٥، ٨٦).
- [ ] أحياناً (أجب عن ٨٥، ٨٦).
- [ ] لم أطلب مطلقاً.

(٨٥) لماذا تطلب - دائماً أو أحياناً - استخدام الحروف المائلة؟

- [ ] تعطى الخبر شكلا جديداً غير مألوف.
- [ ] تسهل عملية القراءة.
- [ ] رأيت زملائى يستخدمونها فقلدتهم.

أسباب أخرى (تذكر) ....

(٨٦) أى الحروف تطلب أن يتم جمعها مائلة.

- [ ] الحروف الصغيرة.
- [ ] حروف العناوين الكبيرة.
- [ ] تعليقات الصور.
- [ ] أسماء المحررين.
- [ ] مقدمات الموضوعات.

حروف أخرى (تذكر) ....

(٨٧) إذا جاءك خبر ما وقد جمعت حروفه مائلة، وأنت لم تطلب ذلك من قسم الجمع، هل تطلب إعادة جمعه مرة أخرى بحروف عادية (معتدلة)؟

- [ ] طبعاً أطلب إعادة جمعه تحت أى ظروف.
- [ ] أطلب ذلك إذا كان الوقت يسمح.
- [ ] لم يحدث لى مطلقاً.
- [ ] لا أنظر فى العادة إلى الحروف بعد جمعها.

(٨٨) هل تفضل وضع بعض الأخبار على أرضيات قاتمة أو باهتة؟

- [ ] نعم أحب هذا الاجراء جداً (أجب عن ٨٩).
- [ ] أحياناً ألجأ إلى هذا الاجراء فى بعض الصفحات (أجب عن ٩٠).
- [ ] لست من أنصار هذا الاتجاه مطلقاً (أجب عن ٩١).
- [ ] المونتير يفعل ذلك دون علمى (أجب عن ٩٢).

(٨٩) لماذا تفضل وضع بعض الأخبار على أرضيات؟

- [ ] يعطى الصفحة شكلا أجمل.
- [ ] يسهل قراءة الحروف.
- [ ] يعطى بعض التنويع الذى يكسر الرتابة.
- [ ] لأن الصحف الأخرى تفعل ذلك.
- [ ] نصحنى بعض زملائى بذلك.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(٩٠) فى أى الظروف أو الحالات تلجأ إلى وضع خبر ما على أرضية؟

- [ ] فى الصفحات الخفيفة كالفن أو الرياضة مثلا.
- [ ] عندما يكون الخبر قصيراً.
- [ ] إذا كانت الصفحة خالية من الصور.
- [ ] عندما تكون حروف الخبر كبيرة الحجم.
- [ ] فى حالة الأرضيات الملونة.
- [ ] عندما يطلب منى رئيسى المباشر ذلك.

ظروف أخرى (تذكر) ....
....

(٩١) لماذا ترفض وضع أى خبر على أرضية؟

- ☐ الحروف تصبح غير واضحة.
- ☐ هذا الاجراء يتعب عين القارىء.
- ☐ لا أدرى أى مبرر لاتباع هذا الاجراء.
- ☐ الصحف المحترمة لا تفعل ذلك.
- ☐ أخشى من استياء رؤسائى.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(٩٢) إذا وضع المونتير أرضية لأحد الأخبار دون علمك، هل تطلب إزالتها؟

- ☐ نعم أطلب ذلك فوراً وتحت أى ظرف.
- ☐ أطلبه إذا كان الوقت يسمح بذلك.
- ☐ اتساهل فى هذا الأمر منعاً للمشاكل.
- ☐ لا أنظر إلى الصفحة بعد المونتاج.
- ☐ استشير رئيسى المباشر.

تصرفات أخرى (تذكر) ....

(٩٣) كم صفحة - فى المتوسط - تقوم باخراجها فى كل يوم عمل؟ (فى صحيفتك أو فى أية صحيفة أخرى تعمل بها).

- ☐ صفحة واحدة.
- ☐ صفحتان.
- ☐ ثلاث صفحات.
- ☐ أربع صفحات.
- ☐ أكثر من أربع صفحات.

(٩٤) وفقاً لعدد الصفحات المذكور فى (٩٣)، ماذا تعتبر نفسك بين زملائك؟

- ☐ أكثرهم عملا (أجب عن ٩٥، ٩٦).
- ☐ أساويهم فى حجم العمل (انتقل إلى ٩٧).
- ☐ أقلهم عملا (انتقل إلى ٩٨).

(٩٥) هل تعتقد أن ضخامة حجم العمل يعطيك الفرصة لابراز قدراتك الاخراجية؟

- ☐ نعم فكثرة عدد الصفحات يسمح ببروز صفحات كثيرة جيدة.
- ☐ أبدأ بالعكس، ضخامة العمل تهبط بمستوى اخراج كل صفحة.
- ☐ لا توجد علاقة بين كثرة عدد الصفحات ومستوى قدراتى.
- ☐ لا أدرى.

(٩٦) هل تشكو من ضخامة حجم العمل؟

- ☐ نعم فهذا يرهقنى جداً.
- ☐ العمل الضخم يرهقنى إلى حد ما.
- ☐ بالعكس، أجد لذة وسعادة فى ضخامة العمل.
- ☐ لا أدرى.

(٩٧) طالما أنك وزملاءك متساوون فى حجم العمل، ما هو موقع تفوقك بالنسبة لهم؟

- ☐ أنا أفضل مخرج بين زملائى.
- ☐ فى رأيى لا فرق بيننا مطلقاً فى المستوى.
- ☐ أنا أقل من زملائى بعض الشىء.
- ☐ أمتنع عن الاجابة تواضعاً.

(٩٨) لماذا يقل حجم العمل الموزع عليك بين زملائك؟

- ☐ لأنى أحدثهم فى تاريخ التعيين بالمؤسسة.
- ☐ لأنى أقلهم مستوى فى الاخراج.
- ☐ لأنى بطىء نسبياً فى اخراج كل صفحة.
- ☐ رئيسى يعطينى صفحات قليلة العدد لا أدرى لماذا.
- ☐ لأننى مشغول فى أعمال أخرى خارج المؤسسة.
- ☐ ظروفى الصحية أو العائلية صعبة.

أسباب أخرى (تذكر) ....

(٩٩) هل تفضل الحصول على قسط من الراحة بين كل صفحة تقوم بإخراجها وأخرى؟

- ☐ نعم (أجب عن ١٠٠).
- ☐ هذا يتوقف على ظروف العمل.
- ☐ أفضل انجاز صفحاتى دفعة واحدة دون راحة (أجب عن ١٠١).
- ☐ لا أدرى.

(١٠٠) هل تحس أن إخراجك يتحسن، إذا حصلت على راحة بين كل صفحة وأخرى؟

- ☐ طبعاً إخراجي يتحسن.
- ☐ لا يوجد فارق ملحوظ.
- ☐ إخراجي يسوء، ولكن لا غنى عن الراحة.
- ☐ لا أدرى.

(١٠١) لماذا تفضل انجاز صفحاتك كلها دفعة واحدة، دون راحة بين صفحة وأخرى؟

- ☐ أحس بتدفق الأفكار الاخراجية.
- ☐ أريد إنهاء العمل بسرعة لارتباطى بمواعيد أخرى خارجه.
- ☐ لكثرة عدد الصفحات المطلوبة منى.
- ☐ لا أجد ما أفعله فى فترات الراحة.
- ☐ حتى يعتقد رؤسائى أننى أعمل كثيراً.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٠٢) هل ترى أن مضمون كل صفحة يؤثر على أسلوب إخراجها؟

- ☐ نعم بكل تأكيد.
- ☐ ليس فى كل الصفحات.
- ☐ لا أرى علاقة بين المضمون والاخراج.
- ☐ لست أدرى.

(١٠٣) فى أى طبعة من طبعات صحيفتك تفضل العمل أكثر؟

- [ ] الطبعة الأولى فقط (أجب عن ١٠٤).
- [ ] الطبعة الثانية أو الثالثة (أجب عن ١٠٥).
- [ ] المسألة تتوقف على شخصية المحرر الساهر معى (أجب عن ١٠٦).
- [ ] كل الطبعات عندى سيان.
- [ ] صحيفتى تصدر فى طبعة واحدة فقط.

(١٠٤) لماذا تفضل العمل فى الطبعة الأولى فقط؟

- [ ] أستاء من تعديل اخراج صفحة، لم أقم باخراجها أصلا.
- [ ] حتى اعود إلى البيت مبكراً.
- [ ] ليست لدى سيارة خاصة.
- [ ] لا أقوى على السهر.
- [ ] أشعر بالوحدة وأنا ساهر وحدى.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٠٥) لماذا تفضل العمل فى الطبعات المتأخرة؟

- [ ] أحب أن أعدل إخراج الآخرين.
- [ ] أحب السهر وأقدر عليه.
- [ ] لأن هذا العمل هو الذى يبرز قدرات المخرج.
- [ ] أشعر بأهميتى إذ أكون مسئولا عن جميع الصفحات.
- [ ] أحب العمل وحدى بعد انصراف الآخرين.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٠٦) لماذا ترى أن شخصية المحرر السهران تؤثر على كفاءة عملك بالطبعات المتأخرة؟

- [ ] لا أحب العمل مع انسان مغرور أو متعالى.
- [ ] أفضل السهر مع شخص أحبه.
- [ ] بعض المحررين يعوقون العمل.
- [ ] المسألة ليست علاقة شخصية، ولكن بعض المحررين غير أكفاء.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٠٧) وأنت تجلس فى بيتك ليلا، سمعت عن طريق الاذاعة بوقوع خبر مهم وخطير، سوف يستدعى تعديلات كثيرة فى اخراج صحيفتك، فماذا تفعل؟

- [ ] اتوجه إلى مقر الصحيفة فوراً ودون ابطاء.
- [ ] اتصل بزميلى الساهر تليفونياً لأطمئن على سير العمل.
- [ ] لا أهتم مطلقاً، لأن مناوبتى ليست الليلة.
- [ ] هذا يتوقف على علاقتى بالمخرج الساهر.

أفعال أخرى (تذكر) ....

....

(١٠٨) هل تعتقد أنك أضفت فى عملك بالاخراج معالم جديدة تماماً بالنسبة لصحيفتك؟

- [ ] نعم قدمت معالم كثيرة جديدة (أجب عن ١٠٩).
- [ ] إضافتى فى الاخراج محدودة (أجب عن ١٠٩).
- [ ] لم أضف أى شىء جديد فى صحيفتى (أجب عن ١١٠).
- [ ] هذا أمر يحسمه الرؤساء والزملاء.
- [ ] امتنع عن الاجابة تواضعاً.

(١٠٩) ما هى هذه المعالم الجديدة التى قدمتها لاخراج صحيفتك (كثيرة أو قليلة)؟

- ....
- ....
- ....
- ....
- ....

(١١٠) لماذا لم تضف شيئاً جديداً إلى اخراج صحيفتك؟

- [ ] لأننى حديث التعيين بالمؤسسة.
- [ ] ليس الاخراج من هواياتى المحببة.
- [ ] لا يوجد فى الاخراج ما يمكن أن يضاف.
- [ ] قدمت أشياء جديدة ولكن رئيسى منع ظهورها تماماً.
- [ ] لا تزال خبرتى محدودة.
- [ ] ضيق الوقت يمنعنى عن ذلك.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(١١١) ما رأيك فى أن يضاف اسم المخرج أسفل كل صفحة يقوم باخراجها؟

- [ ] أوافق (أجب عن ١١٢).
- [ ] ليس لى رأى فى هذا الموضوع.
- [ ] أعترض (أجب عن ١١٣).

(١١٢) لماذا توافق على إضافة اسم المخرج أسفل صفحته؟

- [ ] حتى يحقق المخرج شهرة بين القراء.
- [ ] المخرج هو أكثر من يبذل جهداً فى الصحيفة.
- [ ] هو فى رأيى مكافأة معنوية للمخرج.
- [ ] حتى تكون الصفحة منسوبة لمخرج معين مسئول عنها.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(١١٣) لماذا تعترض على اضافة اسم المخرج أسفل صفحته؟

- ☐ الصفحة الواحدة يخرجها اثنان احياناً.
- ☐ أرى أنه اجراء غير منطقى وليس له مبرر.
- ☐ اسم مخرج كل صفحة معروف للمسئولين عن الصحيفة.
- ☐ لن يهتم القارىء باسم المخرج، لأنه لا يهتم أصلا بالاخراج.
- أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(١١٤) كيف تتصرف إذا صادفتك مشكلة ما فى اخراج صفحة معينة؟

- ☐ أجهد فكرى للوصول إلى حل.
- ☐ أحصل على راحة قصيرة.
- ☐ استشير رئيسى.
- ☐ استشير أحد زملائى.
- ☐ اترك الصفحة لزميل آخر.
- تصرفات أخرى (تذكر) ....
....

(١١٥) ما هى الظروف المكانية التى تعمل بها فى العادة؟

- ☐ أجلس وحدى تماماً فى حجرة مستقلة.
- ☐ أجلس مع زميل آخر فى حجرة واحدة.
- ☐ أجلس مع عدد من الزملاء.
- ☐ أجلس فى صالة التحرير مع كل المحررين.
- ظروف أخرى (تذكر) ....

(١١٦) هل تعتقد أن المستوى الاخراجي لكل مخرج يرتبط بذوقه فى الحياة؟ (كاختيار ألوان ملابسه مثلا أو أثاث بيته أو نظافة حذائه أو الاعتناء بمظهره أو تعاملاته مع الآخرين).

- ☐ نعم فالاخراج ذوق أولا وأخيراً.
- ☐ لا أعتقد أن هناك علاقة بين الاخراج والذوق.
- ☐ لا أدرى بالضبط.

(١١٧) هل أنت راض عن عملك فى الاخراج؟

☐ نعم راض تماماً (أجب عن ١١٨).
☐ راض إلى حد ما (أجب عن ١١٩).
☐ غير راض حتى الآن (أجب عن ١٢٠).

(١١٨) ما هى أسباب رضائك التام عن عملك بالاخراج؟

☐ رؤسائى يمتدحوننى دائماً.
☐ زملائى يعترفون بأننى أفضل منهم.
☐ أحصل دائماً على مكافآت تفوق وعلاوات.
☐ أطبق ما درسته بالجامعة.
☐ فزت بجائزة أحسن مخرج.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(١١٩) ما هى العوامل التى تقلل من رضائك عن عملك بالاخراج؟

- ....
- ....
- ....
- ....
- ....

(١٢٠) ما هى أسباب عدم رضائك مطلقاً عن عملك بالاخراج؟

☐ لقد خلقت لكى أكون محرراً لا مخرجاً.
☐ الفنان بطبعه لا يرضى عن أعماله.
☐ الوسط الاجتماعى داخل القسم سىء جداً.
☐ لا أجد شيئاً جديداً أقدمه فى عملى.
☐ المرتبات ضعيفة.
☐ الاخراج عمل مرهق.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(١٢١) هل تعرض الماكيت فى العادة على رئيس القسم؟

- ☐ دائماً أعرضه (أجب عن ١٢٢).
- ☐ أحياناً أعرضه (أجب عن ١٢٣).
- ☐ لا أعرضه مطلقاً (أجب عن ١٢٤).

(١٢٢) كيف تتصرف عند تعديل رئيس القسم للماكيت؟

- ☐ أنفذ التعديل فوراً فرئيسى بالتأكيد أكثر منى خبرة ودراية.
- ☐ أناقشه فى التعديل.
- ☐ اتمسك باسلوبى الاخراجي وأرفض اجراء أى تعديل.
- ☐ اترك تنفيذ التعديل لزميل آخر.

تصرفات أخرى (تذكر) ....
....

(١٢٣) فى أى ظروف تعرض الماكيت على رئيس القسم أحياناً؟

- ☐ إذا كنت غير واثق من جودة الماكيت.
- ☐ لكى أختبر قدراتى الاخراجية.
- ☐ حتى أبهره بأساليبى الاخراجية المتطورة.

ظروف أخرى (تذكر) ....
....

(١٢٤) لماذا لا تعرض الماكيت على رئيس القسم؟

- ☐ هو ليس أفضل منى.
- ☐ لأننى أنا رئيس القسم الفعلى.
- ☐ هو الذى أجاز لى ذلك.
- ☐ لأنه لا يحب أن يتدخل فى أعمالنا.
- ☐ هو دائماً غير موجود.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(١٢٥) هل تعرض الماكيت فى العادة على بعض زملائك؟

- [ ] نعم أعرضه دائماً (أجب عن ١٢٦).
- [ ] أحياناً أفعل ذلك (أجب عن ١٢٧).
- [ ] لا أعرضه على أى زميل مطلقاً (أجب عن ١٢٨).

(١٢٦) ماذا يكون تصرفك إذا أخبرك أحد الزملاء بأن أسلوبك الاخراجى ردىء؟

- [ ] أفكر فيما قال وأحاول التعديل.
- [ ] استشير زميلا آخر.
- [ ] نحتكم إلى رئيس القسم أو مخرج قديم.
- [ ] لا ألقى بالا لما يقول.

تصرفات أخرى (تذكر) ....
....

(١٢٧) فى أى الحالات تعرض الماكيت على أحد الزملاء؟

- [ ] إذا كان الزميل أفضل منى.
- [ ] حتى أتأكد من جودة أسلوبى الاخراجى.
- [ ] إذا واجهتنى مشكلة فى اخراج الصفحة.
- [ ] لمجرد قتل وقت الفراغ.

حالات أخرى (تذكر) ....
....

(١٢٨) لماذا لا تعرض الماكيت على أى زميل لك فى القسم؟

- [ ] زملائى جميعاً أقل منى فى المستوى الاخراجى.
- [ ] رئيس القسم هو وحده صاحب الحق فى مراجعة الماكيت.
- [ ] توفيراً للوقت.
- [ ] لأن زملائى لا يعرضون صفحاتهم على، والمعاملة بالمثل.
- [ ] لا أرى مبرراً لذلك.

أسباب أخرى (تذكر) ....
....

(١٢٩) هل تقدمت من قبل إلى مسابقة أحسن اخراج فى نقابة الصحفيين أو المجلس الأعلى للصحافة؟

☐ نعم (أجب عن الأسئلة من ١٢٠ إلى ١٢٣).
☐ لا (انتقل إلى ١٢٤).

(١٣٠) كم مرة فزت بإحدى الجوائز؟

☐ مرة واحدة (أجب عن ١٣١).
☐ مرتان (أجب عن ١٣١).
☐ أكثر من مرتين (أجب عن ١٣١).
☐ ولا مرة (أجب عن ١٣٢، ١٣٣).

(١٣١) فى المرات التى فزت فيها، هل تعتقد أنك كنت أفضل المتقدمين؟

☐ طبعاً كنت أفضلهم جميعاً.
☐ بصراحة كان هناك غيرى أفضل منى.
☐ لم أشاهد أعمال الآخرين.
☐ حكام المسابقة أدرى منى.

(١٣٢) فى رأيك لماذا لم تفز بأى جائزة على الاطلاق؟

☐ كان الفائزون أفضل منى.
☐ التحكيم يعتمد على المجاملة.
☐ لا يوجد فى المسابقة تكافؤ فرص.
☐ لا أدرى سبباً محدداً.
أسباب أخرى (تذكر) ....

(١٣٣) هل تنوى التقدم إلى المسابقة مرة أخرى، رغم عدم فوزك فيها من قبل؟

☐ بالتأكيد سوف أتقدم مرة أخرى.
☐ لا زلت أفكر فى الأمر.
☐ هذا يتوقف على تطور مستواى الاخراجى.
☐ لا .. لن أتقدم مرة أخرى.

(١٢٤) لماذا لم تتقدم من قبل إلى مسابقة أحسن اخراج؟

- ☐ أحس أننى لا زلت دون المستوى.
- ☐ بعض زملائى الممتازين تقدموا من قبل ولم يفوزوا.
- ☐ أعرف مقدماً أننى لن أفوز.
- ☐ لا أحب أضواء الشهرة.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٢٥) هل هناك صفحات أخرجتها، ولا تزال تعتز بها حتى الآن؟

- ☐ نعم .. صفحات كثيرة جداً (أجب عن ١٢٦).
- ☐ عدد محدود من الصفحات (أجب عن ١٢٦).
- ☐ لا توجد صفحات معينة اعتز بها (انتقل إلى ١٢٨).
- ☐ المسألة تحتاج إلى تفكير طويل (انتقل إلى ١٢٨).

(١٢٦) هل تحتفظ بالمنزل أو فى المكتب ببعض هذه الصفحات.

- ☐ نعم أحتفظ بها جميعاً (أجب عن ١٢٧).
- ☐ أحتفظ بأهمها وأبرزها (أجب عن ١٢٧).
- ☐ لا أحتفظ بأى صفحة سبق لى اخراجها(انتقل إلى١٢٨)

(١٢٧) لماذا تحتفظ بهذه الصفحات التى تعتز باخراجها؟ (كلها أو بعضها).

- ☐ كلما أعود إليها تزداد ثقتى فى نفسى.
- ☐ حتى أريها لأصدقائى وأقاربى.
- ☐ لكى أقتبس منها بعض الأفكار الاخراجية.
- ☐ للذكرى .. ليس إلا.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٣٨) مع من تعودت أن تتحدث عن أعمالك الاخراجية؟

- ☐ مع زملائى فى المؤسسة (أجب عن ١٣٩).
- ☐ مع زوجتى وأولادى (أو خطيبتى) (أجب عن ١٣٩).
- ☐ مع أصدقائى خارج العمل (أجب عن ١٣٩).
- ☐ لا أتحدث عن أعمالى مع أى إنسان (انتقل إلى ١٤٠).

(١٣٩) هل تتأثر بآراء من تتحدث معهم حول أعمالك الاخراجية؟

- ☐ نعم أتأثر دائماً بكلام الناس عن أعمالى.
- ☐ هذا يتوقف على علاقتى بمن أتحدث معهم.
- ☐ أتأثر بكلام المتخصصين فقط.
- ☐ لا أتأثر بكلام الناس مطلقاً.

(١٤٠) لماذا لا تتحدث مع أحد حول أعمالك الاخراجية؟

- ☐ أقاربى وأصدقائى غير متخصصين.
- ☐ تعودت ألا أتحدث عن عملى خارج نطاقه.
- ☐ لا أجد الوقت الكافى لذلك.
- ☐ لن أستفيد شيئاً من هذا الحديث.
- أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٤١) هل يمكن أن تفكر يوماً فى ترك العمل بالاخراج، والانضمام إلى أحد أقسام التحرير؟

- ☐ أفكر جدياً بالفعل فى عمل ذلك (أجب عن ١٤٢).
- ☐ ربما يأتى وقت أفكر فى ذلك.
- ☐ لا يمكن أن أفكر فى ترك الاخراج أبداً(أجب عن١٤٢)

(١٤٢) لماذا تفكر جدياً فى ترك العمل بالاخراج؟

- [ ] إنه عمل مرهق جداً.
- [ ] ليست فى الاخراج أى فوائد مادية.
- [ ] أحس أن أفكارى الاخراجية نضبت.
- [ ] تدهورت صحتى كثيراً أثناء سنوات عملى بالاخراج.
- [ ] العمل فى التحرير يحقق شهرة أكبر.
- [ ] أكسبنى الاخراج خبرة فى فنون التحرير.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٤٣) لماذا تستبعد تماماً فكرة ترك العمل بالاخراج؟

- [ ] ممارستى للاخراج فيها نوع من الادمان.
- [ ] أحس بمتعة كبيرة فى ممارسة الاخراج.
- [ ] لا أجيد عملا صحفياً آخر.
- [ ] أحس بأهميتى داخل المؤسسة.
- [ ] لا يمكن أن أقتل موهبتى بيدى.
- [ ] سوف تخسر المؤسسة مخرجاً موهوباً.
- [ ] الاخراج يحقق مكاسب مادية.
- [ ] لا أستطيع ترك زملائى فى القسم فقد صاروا اصدقائى

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٤٤) إذا فرضنا أن كلية الاعلام طلبت منك تدريس الاخراج الصحفى للطلاب، كيف يكون تصرفك؟

- [ ] أقبل على الفور دون تفكير (أجب عن ١٤٥، ١٤٦).
- [ ] أفكر فى الأمر ملياً.
- [ ] أرفض رفضاً باتاً (أجب عن ١٤٧).

(١٤٥) لماذا تقبل على الفور تدريس الاخراج فى كلية الاعلام؟

- [ ] بسبب المكسب المادى من هذه المحاضرات.
- [ ] شرف لى أن أدرس بالجامعة.
- [ ] حتى أنقل خبراتى الاخراجية للطلاب.
- [ ] التدريس نوع من التغيير فى نمط العمل.
- [ ] حتى أكتشف المواهب الاخراجية بين الطلاب.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٤٦) هل تعتقد أنك ستكون مفيداً بالفعل للطلاب؟

- [ ] بكل تأكيد.
- [ ] سوف أحاول أن أكون مفيداً.
- [ ] هذا يتوقف على استيعاب الطلاب.
- [ ] اعتقد أننى لن افيدهم كثيراً.

(١٤٧) لماذا ترفض رفضاً باتاً تدريس الاخراج فى كلية الاعلام؟

- [ ] أفتقد الخلفيات النظرية للاخراج.
- [ ] أشعر أن أساتذة الكلية سيكونون أفضل منى.
- [ ] لا أجد متسعاً من الوقت للتدريس.
- [ ] العائد المادى من التدريس ضعيف للغاية.
- [ ] التدريس موهبة، لا أتمتع بها.
- [ ] أشعر بالحرج والخجل عند مواجهة عدد كبير من الناس.

أسباب أخرى (تذكر) ....

....

(١٤٨) ماذا يكون شعورك إذا علمت أن أحد أساتذة كلية الاعلام قد انتقد بعض أساليبك الاخراجية فى محاضراته؟

- ☐ أغضب وأثور (أجب عن ١٤٩).
- ☐ أذهب إليه وأناقشه فى الانتقادات.
- ☐ أحاول العمل بانتقاداته.
- ☐ لا ألقى بالا لكل ما يقال.
- أخرى (تذكر) ....
....

(١٤٩) لماذا تغضب وتثور عندما يوجه الاستاذ انتقاداً إلى أساليبك الاخراجية؟

- ☐ لأنه ينتقد الجانب العملى.
- ☐ لأنه يجهل الظروف الصعبة التى يعمل فيها المخرجون.
- ☐ لا يصح أن ينتقدنى غيابياً.
- ☐ لأنه بذلك يسىء إلى سمعتى وسمعة مؤسستى.
- أسباب أخرى (تذكر) ....
....